READER ZUM STUDIENTAG DER MASTERSTUDIERENDEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS 2017

# ZEIT|KONSTRUKTE

Modellierungen des Vergangenen, Gegenwärtigen und Künftigen in der Kunstgeschichte

# IMPRESSUM


| | |
|---|---|
| Beiträge | Carolin Ayasse I Meike Eiberger I Melanie Franke I Katharina Müller I Charlotte Püttmann I Sabine Rademacher I Mona Schubert I Martin Weyand |
| Redaktion | Alexander Borgers I Kathrin Klenner I Julia Koch I Martha Sawicz I Susanne Schreinemacher |
| Gestaltung I Satz | Jill Erdmann I Fiona Hans I Susanne Schreinemacher |
| Organisation | Anouschka Redmann I Cindy Schüller I Fiona Werwach |
| Umschlagabbildung | Pascal Oudet: „Laissez entrer le soleil #8", Holzskulptur, 22 x 17 x 22 cm, 2012, © Pascal Oudet. |
| Betreuung | Michael Kempf, M.A. |
| Assistenz | Carina Sperber |

Für den Inhalt Ihrer Beiträge sind die Autorinnen und Autoren verantwortlich.

Universität zu Köln I Kunsthistorisches Institut

# INHALT


Vorwort

5 Heute war gestern schon morgen.
Über das Wagnis, Zeitlichkeit für die Kunstgeschichte greifbar zu machen I Meike Eiberger

13 Memoria und Immersion.
William Henry Fox Talbots Auseinandersetzung mit Sir Walter Scott im Fotobuch *Sun Pictures in Scotland* I Mona Schubert

25 Schicht um Schicht.
Die Konstruktion des Kölner Bayenturms und seiner Umgebung als Erinnerungsort I Katharina Müller

34 Das Medusa-Dilemma oder wie visualisiert man kulturelles Gedächtnis?
Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin I Charlotte Püttmann

42 Präfigurationen eines Nachlebens.
Thomas Struths Strategien zur Definition des eigenen Werks I Melanie Franke

51 Vom Versuch, Zeit zu zeichnen.
Giorgio Morandis späte Stillleben I Martin Weyand

59 Klimakapseln.
Wie wir in Zukunft leben könnten I Carolin Ayasse

Literaturverzeichnis

Zu den Autorinnen und Autoren

# VORWORT

Die vorliegenden Beiträge schließen an Vorträge an, die am 28. Juli 2017 von Masterstudierenden auf dem Studientag des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln gehalten wurden. Der Studientag wird jährlich im Rahmen des Masterworkshops organisiert, einer Veranstaltung, bei der Studierende über den Zeitraum eines Semesters hinweg sich selbstständig ein Thema erarbeiten, um ihre Forschungen dann nicht nur dem Institut, sondern auch einer interessierten Öffentlichkeit vorzustellen. Auf Basis der Vorträge entsteht jeweils im Folgesemester ein online einsehbarer Reader, wodurch mit dem Kurs nicht nur die Organisation einer Tagung und das Halten eines wissenschaftlichen Vortrags, sondern auch die Gestaltung und das Lektorat einer wissenschaftlichen Publikation erprobt und eingeübt werden.
Der Studientag 2017 stand unter dem Thema „ZEIT|KONSTRUKTE. Modellierungen des Vergangenen, Gegenwärtigen und Künftigen in der Kunstgeschichte". Als Gast konnte Dr. Jan von Brevern (FU Berlin) gewonnen werden, der mit seinem Abendvortrag „Zur Rolle von Erwartungen in der Geschichte der Fotografie" die zweitägige Veranstaltung am 27. Juli eröffnete. Tags darauf folgten acht Beiträge von Studierenden des Workshops, welche das selbstgewählte Thema in einem breiten Spektrum absteckten – von generellen Erwägungen zur Kategorie Zeit für die Kunstgeschichte, den Stillleben Giorgio Morandis, William Henry Fox Talbots *Sun Pictures of Scotland*, der Konstruktion des Kölner Bayenturms als Geschichtsort, dem Holocaust-Mahnmal in Berlin als Visualisierung von Gedächtnis, Damien Hirsts und Pierre Huyghes Umgang mit Konservierung und Zerfall, Thomas Struths Retrospektiven als Inszenierungen des eigenen Werks bis hin zu architektonischen und künstlerischen Entwürfen, welche die drohende Klimakatastrophe vorwegzunehmen scheinen.

Wir möchten uns ganz herzlich bei allen bedanken, die den Studientag 2017 ermöglicht und mitgestaltet haben. Neben Dr. Jan von Brevern für seinen Gastvortrag gilt unser besonderer Dank Prof. Dr. Susanne Wittekind für Ihre einleitenden Worte. Dem französischen Künstler Pascal Oudet danken wir dafür, dass wir Aufnahmen seiner faszinierenden, hauchdünnen Holzskulpturen für das Plakat, den Flyer und auch den Reader verwenden durften. Michael Kempf hat als Leiter und Betreuer den Workshop von der Themenfindung über die Organisation des Studientags bis schließlich zur Herausgabe des Readers mit Rat und Tat begleitet. Unterstützt wurde er von Carina Sperber als wissenschaftlicher Hilfskraft, an die wir uns ebenfalls stets mit unseren Fragen wenden konnten. Zuletzt gebührt unser Dank natürlich auch dem Kunsthistorischen Institut für die großzügige finanzielle Unterstützung, ohne welche die Durchführung des Workshops nicht möglich gewesen wäre.

Der Masterworkshop 2017 | Köln, den 1. Dezember 2017

# Heute war gestern schon morgen. Über das Wagnis, Zeitlichkeit für die Kunstgeschichte greifbar zu machen

I Meike Eiberger

> „Denn was ist ‚Zeit'? Wer könnte das leicht und kurz erklären? Wer vermöchte es auch nur gedanklich zu begreifen, um sich dann im Wort darüber auszusprechen? […] Was ist also ‚Zeit'? Wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es; will ich einem Fragenden es erklären, weiß ich es nicht."[1]

Diese Überlegungen Augustinus' kündigen an, dass sich die Beschäftigung mit Fragen um Zeit und Zeitlichkeit schwierig gestalten kann, weshalb auch dieser Beitrag in dreierlei Hinsicht als ein Wagnis zu verstehen ist. Erstens ist die Definition von Zeit an sich ein schwieriges Unterfangen. Absolute Aussagen sind, wenn von ihr nicht im rein naturwissenschaftlichen Sinne gesprochen wird, nahezu unmöglich. Wenn überhaupt, so ist es wohl ein *Empfinden* von Zeit, das artikuliert werden kann.[2] Zweitens ist die Beschäftigung mit Zeit ein sehr diverses Feld. Es wurde sich zu allen Zeiten und innerhalb fast jeder wissenschaftlichen Disziplin mit ihr auseinandergesetzt, was in diesem Publikationskontext lediglich eine schlaglichtartige Untersuchung erlaubt. Und drittens beschäftigte sich die Kunstgeschichte bisher zwar durchaus mit Zeit, diese wurde jedoch selten als genuiner Forschungsgegenstand betrachtet.[3] Dieser Beitrag möchte deshalb einige Leitlinien und Diskussionen um Zeitlichkeit im kunsthistorischen Kontext nachzeichnen. Hierbei geht es nicht so sehr um linear begriffene Entwicklungslinien, sondern vielmehr soll zum einen die Frage verfolgt werden, was das Operieren mit Zeitlichkeit als Faktor innerhalb kunsthistorischer Methoden so schwierig macht und zum anderen erörtert werden, warum sich die Kunstgeschichte bisher eher dem Raum als der Zeit widmete.

## Wie lässt sich Zeit (er)fassen?

Auch wenn Zeit uns innerlich erfahr- und somit verfügbar ist, scheint es notwendig an dieser Stelle kurz darauf einzugehen, welche Versuche es gab Zeit fassbar zu machen, selbst wenn dies, wie sich an den Gedanken des oben zitierten Augustinus ablesen lässt, ein nahezu unmögliches Unterfangen darstellt. Die recht aktuellen Arbeiten der Künstlerin Alicja Kwade können einen Eindruck davon vermitteln, was Zeit sein kann. In ihrer installativen Arbeit *Gegen den Lauf* von 2012 bis 2014 lässt Kwade Uhren laufen. Diese laufen jedoch weder rückwärts, noch vorwärts. Die Installation besteht aus einer klassischen Uhr, wie man sie aus Wartehallen kennt, die den_die Betrachter_in aber dadurch irritiert, dass sie nicht den Erwartungen und Sehgewohnheiten entspricht, denn der Sekundenzeiger läuft wie üblich mechanisch vorwärts, das Ziffernblatt dreht sich allerdings entgegen des Uhrzeigersinns. So entsteht der Eindruck, als stünde der Sekundenzeiger auf der Stelle, während die Zeit scheinbar rückwärts läuft. Diese visuelle Störung in der Wahrnehmung von Zeit korrespondiert mit der Haltung Augustinus, die darauf abhebt, dass Zeit bloße Illusion sei.[4] Zeit sei zusammengesetzt aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Nach Augustinus konstituiert Zeit sich, indem die Vergangenheit zur Gegenwart und die Gegenwart zur Zukunft wird. Jedoch existierten diese Zeitabschnitte nicht wirklich, denn das Vergangene existiere nicht mehr und das Zukünftige noch nicht. Real existente Zeit sei also einzig die Gegenwart, die sich als Passage zwischen Zukunft und Vergangenheit manifestiere, gleichzeitig aber ihre reale Existenz verliere, sobald sie gedacht werde, und somit nie fass- und beschreibbar sei. Einzig und allein die Zeiterfahrung ließe sich von Menschen erfassen und sei mit deren Existenz verknüpft.[5]

Neben Augustinus beschäftigten sich viele weitere Philosoph_innen mit dem abstrakten Konstrukt der Zeit. So auch Immanuel Kant, der der Zeit wie dem Raum keine absolute Realität zuschrieb. Sie sei „die im Subjekt liegende reine Anschauungsform a priori, der alle Anschauung zugrunde liegt."[6] Zeit verfüge, weil subjektive Erfahrungen in ein Vorher und Nachher geordnet werden müssen, über eine ordnende Funktion. Gleichzeitig sei sie die Bedingung der Möglichkeit für die Erkenntnis der Realität.[7] Im Gegensatz zu Augustinus ist die Zeit bei Kant eine ontologische Kategorie, die menschliche Wahrnehmung erst möglich macht.
Im 20. Jahrhundert erlebte das Denken über Zeit sowohl in der Philosophie als auch in der naturwissenschaftlichen Forschung, etwa mit der Entwicklung der Relativitätstheorie durch Albert Einstein, eine große Umwälzung. Hier wären bei einer weiterführenderen Auseinandersetzung Namen wie Martin Heidegger, Edmund Husserl und Henri Bergson zu nennen,[8] die Zeit als eine Größe, die sich stets auf ein bestimmtes, jedoch variables Bezugssystem bezieht, verstanden. Bergson versuchte die Zeit anders als seine Vorgänger_innen zu denken und nicht nur als Raum in Form einer unterteilten Linie oder messbaren Strecke zu verstehen. Mit dem Begriff *durée,* der Dauer, die er als unteilbar einführt, ging es Bergson darum, dem mechanistisch-physikalischen Zeitbegriff einen anderen, als subjektive Kategorie eingeführten Begriff gegenüberzustellen.[9] So soll das Wesen der Zeit, die Zeitlichkeit, als ungreifbarer, fließender Prozess von Dauer verstanden werden, der sich jeglicher physikalischer Messbarkeit entzieht. Eben diese Problematik scheinen die Uhren Alicja Kwades vor Augen zu führen. Durch das Ticken wird der Ab- bzw. Einschnitt der Zeit suggeriert, der Zeiger läuft jedoch scheinbar gegen die Zeit, da das gegen den Uhrzeigersinn gerichtete Drehen der Uhr der gefühlten *Dauer* widerspricht. Hieran zeigt sich, dass Bergson mit seinem Begriff der *Dauer* einen gewinnbringenden Rahmen bietet, um den Versuch zu wagen, Zeit auch innerhalb der Kunstwissenschaft anders zu denken und beschreibbar zu machen.

## Zeit – der Kunstgeschichte immanent?

Was bedeutet nun aber die Un(be)greifbarkeit von Zeit für die Kunstgeschichte? Ist Zeit als Faktor nicht immer schon mitgedacht, da sie nicht ohne Grund Kunst*geschichte* heißt? Das Fach beschäftigt sich seit seinen Anfängen mit der Bedeutung von menschengemachten Objekten, wobei es zwei Grundprämissen folgt: Die erste ist, dass nicht allen Objekten eine gleiche Anzahl von Informationen zu eigen ist. Manche geben mehr, manche weniger Aufschluss über die Hintergründe ihrer Entstehung. Die zweite, jedoch viel wichtigere Annahme ist, dass alle Objekte Zeit unterworfen sind, was nach Meinung von Donald Preziosi folgende Implikation nach sich zieht: „they [the objects, M.E.] contain legible marks of the artefact's historical genealogy, either of a formal or thematic nature."[10] Hieran ist für Preziosi geknüpft, dass sich durch die historischen Verbindungen stets Aussagen über individuelle oder kollektive Geschichte und Entwicklungen treffen lassen.[11] Generell versuche die Kunstgeschichte von einzelnen Gegenständen Rückschlüsse über eine bestimmte Zeit abzuleiten. Zeit ist der Kunstgeschichte also insofern immanent, als dass sie als Folie für gedachte Entwicklungslinien dient. Dennoch fand Zeit in der Methodik des Faches nur selten als Parameter seinen Platz, sodass Gottfried Boehm in seinem 1987 verfassten Aufsatz „Bild und Zeit" fast schon ketzerisch feststellte, dass von Zeit überhaupt nicht als einer wichtigen Kategorie der Kunstgeschichte gesprochen werden könne.[12] Boehm proklamierte, dass das Fach an Auseinandersetzungen mit dem Problemfeld der Zeit nicht mehr als „gelegentliche, marginal gebliebene Versuche"[13] zu verzeichnen habe. Gleichzeitig ging Boehm davon aus, dass eine Nichtbeachtung der Konstante Zeit nicht zufällig geschehe, vielmehr „[scheint, M.E.] das ‚Medium' des Bildes, der Plastik, der Architektur [...] Zeitlichkeit der Sache nach auszuschließen."[14] So werde die Kategorie Zeit auf naheliegende Weise in der Rezeption nicht beachtet, wenn es doch so vieles, wie Personen, Dinge und Landschaften, wiederzuerkennen gebe. Eine Ausnahme bilden nach Boehm jedoch dargestellte zeitliche Modalitäten, wie zum Beispiel die Darstellung von Tages- oder Jahreszeiten, die in gewissen Fällen den ikonografischen Inhalt eines Bildes beeinflussen können.[15] Sieht man davon ab, so herrscht in der Kunstgeschichte in Bezug auf Zeitlichkeit aber offenbar eine Leerstelle, obwohl es immer wieder Ansätze zu einer Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen Zeit und Kunst gegeben hat. Ernst Gombrich teilte in seiner Publikation „Der fruchtbare Moment: Vom Zeitelement in der bildenden Kunst" 1984 diese Einschätzung, auch wenn er die Gründe für das Desinteresse am Forschungsgegenstand Zeit etwas anders beschreibt:

> „Dem Problem des Raums und seiner bildlichen Darstellung wurde von den Kunsthistorikern eine fast übertriebene Aufmerksamkeit gewidmet. Umgekehrt wurden das Problem des Zeitmoments und die Darstellung der Bewegung merkwürdig vernachlässigt."[16]

Für Gombrich liegt die Ursache für ein bestehendes Desinteresse nicht an einem eher ikonografisch geprägten Blick, sondern vielmehr an der seit dem 18. Jahrhundert bekannten Einteilung in Raum- und Zeitkünste,[17] auf die später noch eingegangen werden soll. Doch auch über das 18. Jahrhundert hinaus gab es immer wieder vereinzelte Ansätze, die Zeit innerhalb ihrer Methodik mitdachten, so zum Beispiel rezeptionsorientierte Ansätze, die danach fragten, wie Zeit in Bildern erfahren wird und welche Bedingungen diesen individuellen Erfahrungen zu Grunde liegen. Weiter wurde oftmals über die Materialität als einer der Zeit unterworfenen Konstante nachgedacht. Hier ist es vor allem der Verfall als notwendige physische Bedingung, der sich in Werke und deren Materialität einschreibt. Anzuschließen wären hierbei sicherlich auch Versuche der Gedächtnistheorie, das subjektive Zeitempfinden in den Fokus zu rücken, durch die wichtige Erkenntnisse über den Umgang mit der Vergangenheit generiert werden konnten.[18]

An der Bandbreite der verschiedenen Versuche, Zeit als Konstante in die kunsthistorische Methodik einzuführen, lässt sich ablesen, wie schwierig dieses Unterfangen bis heute ist. Gleichzeitig lässt sich auch erkennen, in wie weit das Mitdenken von zeitlichen Implikationen neue Erkenntnisse für das Fach ermöglicht. Spannend ist an dieser Stelle, dass sich bisher nur eine einzige Ausstellung mit dem Thema Zeit beschäftigt hat. Die Kunsthalle Mannheim und das Museum moderner Kunst Wien versuchten im Jahr 1985 Zeit als „vierte Dimension der Kunst" ins Feld zu führen.[19] Die Ausstellung sowie der Katalog verfolgten das Konzept, „anhand signifikanter Beispiele aufzuzeigen, wie sich Künstler seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Phänomen Zeit auseinandergesetzt haben und in welcher Form sich diese Auseinandersetzung im Kunstwerk manifestiert."[20] Hierbei ging es vor allem darum, so beschreibt es Michel Baudson in seiner Katalogeinleitung, die Entwicklungen des 19. Jahrhunderts nachzuzeichnen, als Geschwindigkeit als neue Dimension in das künstlerische Schaffen Einzug hielt. Durch die Entwicklung der Chronofotografie, aber auch mit den philosophischen Konzepten Bergsons könne man von einer „Kinematisierung des Blicks und der Wahrnehmung sprechen, die die Gesetze der Perspektive ablehnt, um so den drei klassischen Dimensionen des Raums, die in der Renaissance auf zwei greifbare Dimensionen reduziert wurden, besser eine vierte Dimension hinzufügen zu können."[21] Bisher blieb die inzwischen lange zurückliegende Ausstellung in Wien jedoch der einzige hoffnungsvolle Versuch, Zeit in den Fokus der kunsthistorischen Betrachtung zu rücken.

## Die Suche nach dem fruchtbaren Moment

Doch stellt sich an diesem Punkt immer noch die Frage, warum eine Beschäftigung mit Zeit in der Kunstwissenschaft nur so selten Berücksichtigung fand. Gombrich macht in seinem Aufsatz das Argument stark, dass die Missachtung von Zeit innerhalb kunsthistorischer Untersuchung im 18. Jahrhundert ihren Ursprung nahm. Er bezieht sich hierbei auf jene Theorietradition, bei

der es um die Entscheidung des_der Kunstschaffenden geht, welcher Moment im Bild wiedergegeben werden soll.[22] So schreibt Lord Shaftesbury in seinen zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstandenen *Characteristics* über das Gemälde „Das Urtheil des Herkules" von Paolo de Matteis (Abb. 1):

> „Diese Fabel oder Geschichte kann nach der Ordnung der Zeitpunkte auf verschiedene Weise vorgestellt werden:
> 1. in dem Zeitpunkt, wenn die beyden Göttinnen, die *Tugend* und die *Wollust*, dem Herkules zuerst begegnen;
> 2. wann sie bereits im Streit begriffen sind oder
> 3. wann ihr Streit bereits eine Zeitlang gewähret, und die Tugend die Oberhand zu gewinnen scheint."[23]

Die dritte Möglichkeit ist es, für die sich Shaftesbury stark macht, die er dem Maler empfiehlt und wie sie auch von Paolo de Matteis erfolgreich umgesetzt wurde. In seinem 198,2 x 256,5 cm großen Ölgemälde sehen wir die klassische Szene, in der Herkules zwischen der Tugend und der Wollust positioniert ist. Während die Wollust in der rechten Bildhälfte zu Herkules' Füßen sitzt und ihm ihren leichtbekleideten Körper zuwendet, steht die Tugend in der linken Bildhälfte aufrecht an der Seite Herkules' und zeigt mit ihrer linken Hand auf etwas, das im Hintergrund des Bildes zu sein scheint. Herkules steht in der Mitte des Bildes und stützt sich auf einer Säule ab. Er begegnet den Betrachtenden mit seitlich geneigtem Kopf in nachdenklicher Pose, die in ihrer Ikonografie dem Denker gleicht. Beide Allegorien scheinen auf Herkules einzuwirken und suchen seinen Blick, um ihn von ihren Qualitäten zu überzeugen. Während neben der Eudaimonia ein Becher und ein Krug stehen, die auf die Vorzüge einer Entscheidung für ein lustvolles Leben hindeuten, verweist Arete mit ihrer Rechten in die Ferne und lässt somit schon den Ausgang der Szene erahnen. Anders als bei anderen Darstellungen dieser Geschichte zeigt sie jedoch ins Unbestimmte. Verweist sie in Annibale Carraccis Gemälde von 1596 noch auf Pegasus, der im Hintergrund auf einem Hügel steht und als Symbol der Familie Farnese zum Himmel führt, findet sich in Matteis Werk nur noch die Geste wieder. Dennoch wird aus der Anordnung der Protagonist_innen klar, dass die stehende Tugend die Oberhand gewinnen wird und wie – angedeutet durch ihre Handgeste – die Geschichte ihren Ausgang nehmen wird. Der_die Betrachter_in nimmt also wahr, dass es einen Konflikt gibt, in dem Herkules sich aktuell befindet. Das Gemälde gibt jedoch gleichzeitig einen Ausblick auf den Ausgang, ohne diesen vorwegzunehmen.

Der Moment, der pars pro toto für eine Handlung steht, sollte also stets gut gewählt sein, denn einmal entschieden, muss der_die Maler_in sich strikt an die Handlung der Narration halten. Denn, so Shaftesbury, „wann er das Gegenwärtige um einen Augenblick überschreitet, so

Abb. 1 Paolo de Matteis: „Herkules am Scheideweg", Öl auf Leinwand, 198,2 x 256,5 cm, 1711.

könnte er es ebensowohl um einige Jahre überschreiten. So könnte er also auf diese Art eine und dieselbe Figur nach verschiedenen Zeiten vorstellen."[24] Es geht hier also ganz allgemein um eine Kongruenz von Handlung, historischer Wahrheit und dem dargestellten Moment.

Wie Shaftesbury in seiner Werkbetrachtung aber anmerkt, wird oft genug gegen das Theorem der Gleichzeitigkeit verstoßen, zum Beispiel bei diversen Darstellungen des Mythos von Diana und Aktaion. Seit dem 15. Jahrhundert finden sich Bilder, die als Simultanbild von Aktaions Schicksal erzählen. Im Vordergrund findet sich hierbei die Szene, wie Aktaion Diana im Bade überrascht. Im Hintergrund wird dann der Ausgang des grausamen Mythos gezeigt, bei dem Aktaion in der Gestalt eines Hirsches, in den Diana ihn verwandelt hat, durch seine eigenen Jagdhunde zerfleischt wird. Abgelöst wurde dieses Bildthema durch Darstellungen, die nur noch die Badeszene zeigen und in der Aktaion schon Hirschgeweihe wachsen, bevor er von Diana nass gespritzt und verwandelt wurde, um den Ausgang der Geschichte ablesbar zu machen.[25]

Dass die Frage nach dem *fruchtbaren Moment* auch einige Jahrzehnte später höchst aktuell war, lässt sich an einer großen Diskussion innerhalb der französischen Akademie im Jahr 1667 ablesen. In dieser ging es um eine Darstellung des Mythos der Callisto von Nicolas Poussin. Die Diskussion drehte sich um die Frage, ob es gestattet sei, der Vollständigkeit halber auch vorherige oder zukünftige Ereignisse in ein Gemälde miteinfließen zu lassen, obwohl sich dieses auf einen spezifischen Moment der Handlung beschränken sollte. Die Entscheidung des Akademiedirektors war, dass Poussin in seinem Werk richtig verfahren habe, denn sonst wäre er „genauso unverständlich wie ein Geschichtsschreiber, der nur vom Ausgang einer Geschichte berichtete […]".[26] Ein Jahrhundert später setzte Denis Diderot dem ein anderes Urteil entgegen. Poussin habe „auf ein und demselben Gemälde im Vordergrund gezeigt, wie Jupiter die Callisto verführt, und im Hintergrund, wie Hera die verführte Nymphe wegschleppt: ein Fehler, der eines sonst so klugen Künstlers unwürdig ist."[27] Anhand dieser beiden unterschiedlichen Positionen wird ersichtlich, dass es Theoretiker_innen wie Diderot weniger um die simultane Präsentation mehrerer Handlungen in einem einzelnen Werk ging, sondern vielmehr um die Dehnung eines Moments durch eine transitorische Szenerie[28] im Sinne einer künstlerischen Synthese zweier aufeinanderfolgender Momente oder der Darstellung eines Momentes, der es dem_der Betrachter_in ermöglicht, sich die vorausgegangenen und noch kommenden Handlungen dazuzudenken.

## Der Laokoon-Aufsatz – die Mutter einer Dichotomie?

Die Idee des Transitorischen beeinflusste zweifelsohne Gottfried Ephraim Lessings Laokoon-Schrift, in der er bekanntermaßen die Künste in Raum- und Zeitkünste einteilte. Auf Basis seiner Überlegung zu der Laokoon-Gruppe entwickelte er eine Art ‚Zeichentheorie', die darauf fußt, dass Malerei und Bildhauerei als Systeme anders funktionieren als die Dichtung. Lessing argumentiert damit, dass bildende Künste immer nur einen Augenblick zeigen können – daher *statisch* sind, während die Dichtung Abläufe beschreibt – sie also *dynamisch* ist. Zeitlichkeit ist somit für Lessing die zentrale Besonderheit der Literatur; Malerei ist simultan, während Dichtung diachron ist.[29] Dazu schreibt er:

> „Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie."[30]

Die Malerei scheitert also an der Darstellung von Handlungen, die sie – wenn überhaupt – nur nachahmen und durch Körper andeuten kann. Umso wichtiger wird es, dass Lessing die Maxime des *prägnanten Augenblicks* propagiert, worin die zeitlose Präsenz der nebeneinander geordneten Zeichen eine plastische Beweglichkeit gewinnt: „Die Malerei kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird."[31] Diese Unterscheidung der Künste zwischen denen, die in der Zeit und jenen, die im Raum operieren, zieht sich seitdem durch zahlreiche ästhetische Ansätze und wurde nur selten angezweifelt.

Wenngleich es mit dem Aufkommen neuer Medien auch neue Betrachtungsweisen der Zeitlichkeit innerhalb der kunst- und kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung gab, so bleibt bis heute die Einteilung in Zeit- und Raumkunst grundlegend. Diese Dichotomie ist es auch, die es Forschenden ermöglicht, sich nur auf eine der beiden Konstanten zu fokussieren. Dass die Suche nach dem *fruchtbaren Moment* nicht nur philosophische Probleme wie etwa das Zenon-Paradox[32] nach sich zieht, sondern für uns als Betrachtende auch eher kontraintuitiv anmuten kann, zeigt sich schnell am Beispiel der Fotografien, mit denen Eadweard Muybridge die Öffentlichkeit in den 1870er Jahren überraschte.[33]

Im Auftrag von Leland Stanford, einem reichen Eisenbahnunternehmer und großen Pferdeliebhaber, ging Muybridge der Frage nach, ob beim Galopp alle vier Beine des Pferdes in der Luft seien. Die ersten Versuche chronofotografischer Aufnahmen waren nicht erfolgreich. Das Problem bestand darin, Fotografien anzufertigen, die groß und dabei gleichzeitig klar genug wären um die verschiedenen Intervalle des Galopps anzuzeigen. Im Jahr 1877 gelang es Muybridge mit einer Batterie von zwölf Kameras, die er in einer Reihe am Rand des Pferderennens aufstellte, solche Aufnahmen zu erhalten (Abb. 2). Hinter der Bande der Rennbahn gab es einen weißen Hintergrund, der im bestmöglichen Winkel aufgestellt war, um die Sonne zu reflektieren. Die mit Fäden versehenen Auslöser der Kameras wurden in Bewegung versetzt, sobald sie von den Pferden berührt wurden. Im Jahr 1878 wurden drei Serien von jeweils sechs bis zwölf Fotos, die den Gang, Trott und Galopp darstellten, in den Zeitschriften *The Scientific American, La Nature* und *Nature* veröffentlicht.[34] Sie stellten eine regelrechte Sensation dar, da sie sowohl die Sehgewohnheiten der Zeitgenossen als auch die etablierten Darstellungsmodalitäten eines galoppierenden Pferdes in den bildenden Künsten unterliefen.[35] Das Überraschende war jedoch, dass in der zeitgenössischen Rezeption Kritik laut wurde, dass die fotografische Momentaufnahme befremdlich starr und somit unwirklich aussehe, und dieses Experiment somit viel eher die Überlegenheit der Kunst beweise. In den darauffolgenden Jahren ging es vor allem um die Frage, ob die Momentfotografie eine „proper delineation" wiedergäbe oder nicht, wie es ein Autor in der Zeitschrift *Foreign Quarterly Review* zusammenfasste.[36] Eine noch schärfere Kritik an der Momentfotografie formulierte etwa der Fotochemiker William de Wiveleslie Abney: Die-

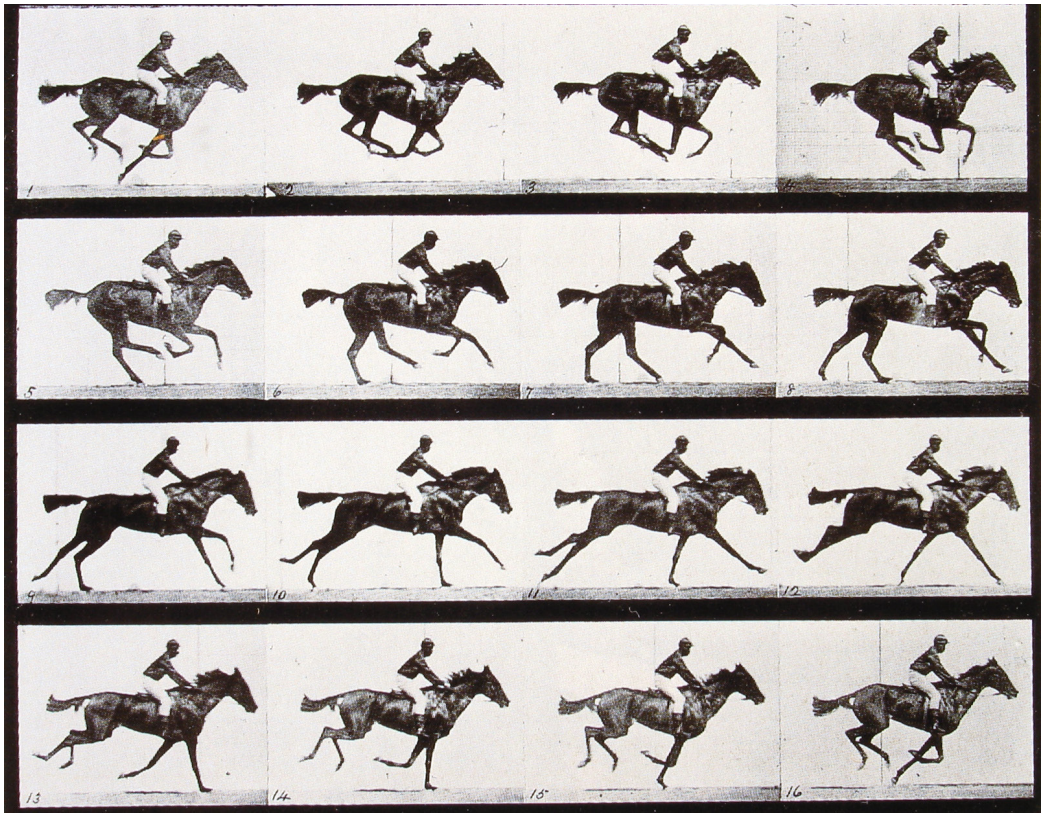


Abb. 2 Eadweard Muybridge: „Horse in Motion", Fotografie, 480 x 613mm, 1872.

se sei von einem ästhetischen Standpunkt betrachtet unwahr und inkorrekt.[37] Anhand dieses kurzen Beispiels zeigt sich, an welchen Punkten sich die Suche nach dem *fruchtbaren Moment* erschöpft und inwiefern dieses Verfahren zur Bewertung eines Kunstwerkes nicht mehr angewandt werden kann, wenn die mimetische Abbildung einer Bewegung konträr zur menschlichen Wahrnehmung steht.

## Zeit – eine wenig beachtete Variable

Mit Blick auf die kunsthistorischen Hintergründe verwundert es nicht, dass es immer noch so wenige Untersuchungen gibt, die Raum und Zeit als zusammenhängendes Kontinuum begreifen,[38] obwohl innerhalb anderer Disziplinen schon längst Versuche dazu unternommen wurden. Dennoch gibt es vereinzelt Ansätze, Zeit anders zu begreifen. Nach Michel Baudson kann etwa das Studium der Bewegung eine Wahrnehmung der Zeitlichkeit in visuellen Kunstwerken definieren. Das gleiche gälte dann zum Beispiel auch für die Untersuchung der Gleichzeitigkeit, also der Simultaneität, wie sie etwa Dan Graham in seiner Arbeit *Time Delay* bis ins Unendliche vervielfachte.[39] In seiner Installation gibt es zwei Räume identischer Größe (Abb. 3), die durch einen Durchgang auf einer Seite verbunden sind, welcher von Videokameras überwacht wird. In die vordere Innenwand eines jeden Raums sind zwei Monitore eingelassen, die wiederum von Überwachungskameras erfasst werden. Der Monitor, den der _die Besucher_in aus dem anderen Raum zuerst sieht, zeigt die Wiedergabe in Echtzeit des zweiten Raums. Der zweite Monitor in beiden Räumen hingegen zeigt das Verhalten der Besucher_innen acht Sekunden verzögert. Diese Zeitspanne ist es, die die äußere Grenze des neurophysiologischen Kurzzeitgedächtnisses

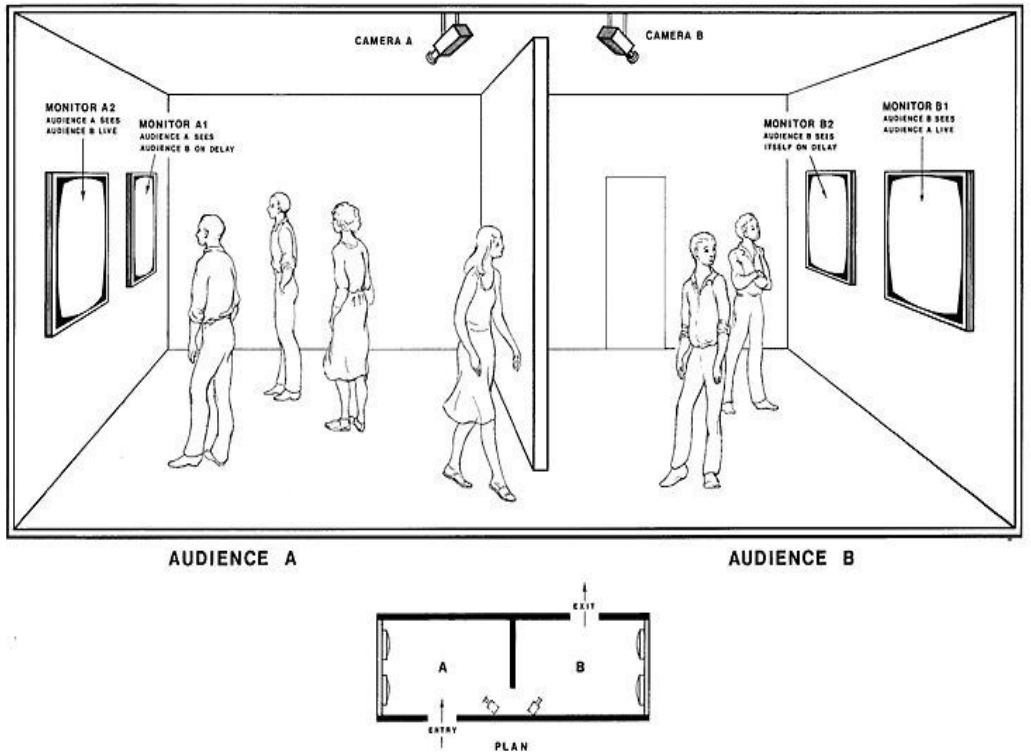



Abb. 3 Dan Graham, „Time Delay Room 1", Plan, 1974.

bildet, was zu neuen Verhandlungen rund um den Begriff der Gegenwart führt[40] und, wie es Gregor Stemmrich formuliert, folgenden Effekt hat:

> „Wenn man sein Abbild von vor acht Sekunden von ‚außen' auf einem Videomonitor sieht, wird man kaum die zeitliche Distanz wahrnehmen, sondern eher das Bild mit dem gegenwärtigen Verhalten und dem entsprechenden Wahrnehmungszustand in eins setzen. Da dies zu unvereinbaren Eindrücken führt, beginnt man auf diese zu reagieren und befindet sich bereits in einer Feedbackschleife."[41]

*Time Delay* ist eine Installation, bei der die Zeit als Akteurin mitarbeitet und die Wahrnehmung des gegenwärtigen Augenblicks neu ausgelotet wird. Natürlich ist es auch immer eine Frage des Mediums, ob Zeit in der Betrachtungsstrategie Berücksichtigung findet oder nicht; fällt es doch prinzipiell, wie am Beispiel *Time Delay* ersichtlich, viel leichter ein Gefühl für die Dauer eines Werkes zu erlangen, wenn dieses für die Betrachtenden durchlebbar ist. Nicht ohne Grund fallen Werke wie Dan Grahams *Time Delay* also unter den Begriff der *time based art*. Die Videokunst wird als *time based medium* klassifiziert, da sie sich ohne die Berücksichtigung von Zeit nicht erschließen könnte.

Dass dennoch auch bei Werken, die nicht unter die *time based art* fallen, eine Beschäftigung mit Zeit sinnvoll und notwendig ist, führt Gottfried Boehm in seinem Aufsatz „Bild und Zeit" aus dem Jahr 1987 aus. Er argumentiert damit, dass sich „jede Art von Bild einer Relation von Elementen verdankt".[42] Durch diese Relation komme es zum Aufbau von Richtungen und Räumen innerhalb eines Bildes. Diesen sei ein Bewegungszug zu eigen und sie könnten sogar Beschleunigungspotential besitzen, sodass bereits in den fundamentalsten Gestaltungsakten, wie sie etwa von Wassily Kandinsky oder Paul Klee durchexperimentiert wurden, eine Zeitdimension enthalten sei.[43] Dass diese sogar bis in die „affektive Beweglichkeit der Physiognomie"[44] reicht, zeigt sich uns unter anderem am Beispiel von Giorgiones Gemälde *Vecchia* (Abb. 4). Obgleich sich die Forschung immer noch darum streitet, inwieweit das Bildnis zwischen Porträt und Allegoriedarstellung changiert,[45] sind es doch zwei Aspekte der Zeit, die innerhalb des Bildnisses herausragend erscheinen. Zum einen wird hier der Prozess des Alterns dargestellt, der als Conditio humana an jede Existenz geknüpft ist und die sich in der Physiognomie der alten Frau offenbart. Zum anderen lässt sich an ihr aber auch ein Gegenwartsbezug ablesen. Dieser ist durch ihren durchdringenden Blick zu den Betrachtenden fast schon appellativ formuliert und durch ihren Zeigegestus unterstrichen. Sie mahnt die Rezipient_innen vor der Vergänglichkeit durch ihre direkte (bildliche) Ansprache. Das doppeldeutige Aufzeigen von Zeit innerhalb des Gemäldes formuliert Götz Pochat in seiner Publikation *Bild - Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts* von 2015 wie folgt: „Wir werden hier mit einem Bild der Selbstbezüglichkeit, der Reflexion über das eigene Geschick konfrontiert; die Alte vollzieht

Abb. 4 Giorgione, „Vecchia", Öl auf Leinwand, 68 x 59 cm, um 1507.

quasi selbst eine mentale Zeitschleife angesichts des unaufhaltsamen Ablaufes ihres Lebens und der alles vernichtenden Zeit [...]".[46] Wird Giorgiones *Vecchia* also nicht nur als *ein* Moment, sondern als Darstellung einer Dauer begriffen, so wird der allegorische Gehalt des Gemäldes viel deutlicher. Es ist dann sogar möglich, die in das Werk eingeschriebene Zeit auf die Gegenwart und auf die Realität der Betrachtenden zu beziehen.

### Eine neue Herausforderung für das Fach

Es zeigt sich also, dass sich durch ein Aufbrechen der klassischen Kategorisierung von Zeit- und Raumkunst gewinnbringende Interpretationsmöglichkeiten ergeben können. So viel lässt sich aus den bisherigen Auseinandersetzungen um Zeitlichkeit resümieren: Jeglicher Erfahrung von Raum und menschlicher Gestalt kommt in Wirklichkeit wie in der künstlerischen Übertragung eine temporale Qualität zu. So, wie Raum und Zeit auch im menschlichen Leben eng miteinander verbunden sind, scheint es für die Kunstgeschichte nicht mehr produktiv zu sein, beide Bereiche voneinander zu trennen, zumal doch, wie Hilmar und Tanja Frank es in ihrem Beitrag „Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft" erfassen, Formen oft als Prozessresultate erscheinen: „Im Wuchs wird Wachstum anschaulich. Und es gibt werdende Formen, etwa Wasserfälle, wie es Formen der Auflösung und des Vergehens gibt, die sich von ihrem eigenen Typus entfernen. An den sie gleichwohl immer noch erinnern: Ruinen, Gebilde des Alterns verschiedenster Art."[47] Es geht also viel weniger darum, ein Kunstwerk als einen Moment im lessingschen Sinne zu begreifen, der sich innerhalb eines Raumes konstituiert und ablesbar wird. Vielmehr geht es darum, Kunstwerke als Abbild einer Dauer, vielleicht auch im bergsonschen Sinne, zu denken, um den kunsthistorischen Blick zu weiten und die Methodik des Faches zu erweitern.

Auf einer Metaebene kann in der Untersuchung von Zeit im Bild jedoch nicht nur von einer präexistenten Narration ausgegangen werden, vielmehr spielen auch bestimmte Prozesse des Gedächtnisses und der Erinnerung auf der Rezeptionsebene eine Rolle. So ergibt sich durch die zwar linear erlebte, jedoch nicht immer ganz eindeutige Zeitlichkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft die Möglichkeit, einen anderen Bezug zwischen vergangenen Werken und der Gegenwart auszumachen. Auf diese Weise zeigt sich, wie gewinnbringend ein weiter gefasstes Verständnis von Zeitlichkeit für die Kunstgeschichte sein kann. Für die Zukunft kann es also nicht nur um die Fragen nach einzelnen Zeitabschnitten im Sinne eines *fruchtbaren Momentes* innerhalb eines Werkes gehen. Vielmehr ist die Kunstgeschichte aufgefordert, ihre Methoden einer kritischen Prüfung zu unterziehen und auch in diesen Zeitlichkeit als wichtigen Faktor mitzudenken.

## Endnoten

1 Aurelius Augustinus, *Was ist Zeit?*, Confessiones XI/Bekenntnisse 11, lateinisch-deutsch, hg. u. übers. v. Norbert Fischer, Hamburg: Meiner 2000, S. 25.
2 Hannelore Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1987, S. V-VI.
3 Ebd.
4 Augustinus, *Was ist Zeit?*, S. 25.
5 Ebd.
6 Ebd.
7 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* [A/B], hg. v. Jens Timmermann, Hamburg: Meiner 1998, §§ 4-6.
8 Zu nennen seien hier v.a. folgende Werke: Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927); Edmund Husserl, *Vorlesung zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1928); Henri Bergson, *Zeit und Freiheit* (1889).
9 Zum Begriff der Dauer vgl. Alexander Ulfig, *Lexikon der philosophischen Begriffe*, Artikel „Zeit", Köln: Komet Verlag 2003, S. 490; sowie: Henri Bergson, *Zeit und Freiheit. Versuch über das dem Bewußtsein unmittelbar Gegebene*, hg. u. übers. v. Margarethe Dressen, Hamburg: Meiner 2016.
10 Donald Preziosi, „Art as History", in: ders. (Hg.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, 2. Aufl., New York: Oxford University Press 2009 [1998], S. 13-22: 13.
11 Ebd.
12 Gottfried Boehm, „Bild und Zeit", in: Hannelore Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1987, S. 1-25: 1.
13 Ebd.
14 Ebd.
15 Boehm, „Bild und Zeit", S. 2.
16 Ernst H. Gombrich, „Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst", in: ders., *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 40-62: 40.
17 Ebd.
18 Beispielhaft sei hier verwiesen auf: Jan Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", in: ders. u. Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt: Suhrkamp 1988, S. 9-19.
19 Der umfassende Katalog sei an dieser Stelle empfohlen: Michel Baudson (Hg.), *Die vierte Dimension in der Kunst*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Mannheim u. Museum moderner Kunst Wien, Weinheim: Acta Humaniora 1985.
20 Manfred Fath u. Dieter Ronte, „Vorwort", in: Michel Baudson (Hg.), *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Mannheim u. Museum moderner Kunst Wien, Weinheim: Acta Humaniora 1985, S. 5-6: 5.
21 Michel Baudson, „Einleitung", in: ders. (Hg.), *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Kunsthalle Mannheim u. Museum moderner Kunst Wien, Weinheim: Acta Humaniora 1985, S. 7-19: 8.
22 Gombrich, „Der fruchtbare Moment", S. 40f.
23 Shaftesburys Schrift „Betrachtung über ein historisches Gemälde vor dem Urteile des Herkules" (deutsche Übersetzung: 1757), zitiert in Gombrich, „Der fruchtbare Moment", S. 40.
24 Gombrich, „Der fruchtbare Moment", S. 41.
25 Zum Mythos des Aktaion: „Aktaion", in: Irène Aghion, Claire Barbillon u. Fracois Lissarrague (Hg.), *Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 29-31.

26 Hans Körner, Guido Reuter u. Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), *Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild*, Köln u. Weimar: Böhlau 2003, S. VII.
27 Diderot zitiert in Körner, *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild,* S. VII.
28 Körner, *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, S. VII.
29 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte* [1766], Stuttgart: Reclam 1967, S. 114.
30 Ebd.
31 Ebd.
32 Zur näheren Vertiefung sei verwiesen auf: Nick Nugget, „Zeno's Paradoxes", in: Edward N. Zalta (Hg.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2010, zu finden unter: https://plato.stanford.edu/entries/paradox-zeno/ vom 1.10.2017.
33 Gombrich, „Der fruchtbare Moment", S. 44.
34 Beaumont Newhall, „Photography and the Development of Kinetic Visualization", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 7, 1944, S. 40-45: 42.
35 Ebd.
36 Ebd., S. 43.
37 William de Wiveleslie Abbey, „Are instantaneous photographs true?", in: *International Annual of Anthony's Photographic Bulletin*, Vol. 2, 1889, S. 285-287.
38 So z.B. durch Einsteins Relativitätstheorie.
39 Baudson, „Einleitung", *Die vierte Dimension in der Kunst*, S. 7.
40 Gregor Stemmrich, „Dan Graham", in: Thomas Y. Levin, Ursula Frohne u. Peter Weibel (Hg.), *CTRL[SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Ausstellungskatalog ZKM Karlsruhe, Cambridge u. London: The MIT Press 2002, S. 68.
41 Ebd.
42 Gottfried Boehm, „Bild und Zeit", in: Hannelore Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1987, S. 1-25: 7.
43 Ebd., S. 9f.
44 Ebd., S. 18.
45 Bernhard Aikema, „Giorgione und seine Verbindung zum Norden. Neue Interpretationen zur *Vecchia* und zur *Tempesta*", in: Sylvia Ferino-Pagden u. Giovanna Nepi Scirè (Hg.), *Giorgione. Mythos und Enigma*, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien: Skira 2004, S. 85-105: 93ff.
46 Götz Pochat, *Bild - Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts*, Wien [u.a.]: Böhlau 2015, S. 75.
47 Hilmar Frank u. Tanja Frank, „Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft", in: Eberhard Lämmert (Hg.), *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*, Berlin: Akademie Verlag 1999, S. 35-53: 39.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1 aus: Ernst H. Gombrich, „Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst", in: ders., *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 40-62: 41.

Abb. 2: © Rijksmuseum Amsterdam, 1994-01-01.

Abb. 3 aus: Gregor Stemmrich, „Dan Graham", in: Thomas Y. Levin, Ursula Frohne u. Peter Weibel (Hg.), *CTRL[SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Ausstellungskatalog ZKM Karlsruhe, Cambridge u. London: The MIT Press 2002, S. 68.

Abb. 4 aus: Andreas Beyer, *Das Portrait in der Malerei*, München: Hirmer 2002, S. 152, Abb. 98.

# Memoria und Immersion. William Henry Fox Talbots Auseinandersetzung mit Sir Walter Scott im Fotobuch *Sun Pictures in Scotland*

I Mona Schubert

Aufgrund seiner Auszeichnung als Fotopionier rücken William Henry Fox Talbots breit aufgestellte Forschungsinteressen meist in den Hintergrund der Fotogeschichtsschreibung. Dabei hatte Talbot schon im zarten Alter von siebzehn Jahren Klassische Literatur und Mathematik am renommierten *Trinity College* in Cambridge studiert, war seit 1822 Mitglied der *Astronomical Society* und wurde 1831 für seine mathematischen Erkenntnisse in die *Royal Society* aufgenommen. Sein wissenschaftliches Interesse endete damit aber nicht, sondern entfaltete sich Zeit seines Lebens in den unterschiedlichsten Disziplinen: Optik, Chemie, Botanik, Philologie, Etymologie und Assyriologie – die Liste ist ebenso lang wie die seiner Publikationen.[1]

Talbots zweite fotografische Veröffentlichung, das Fotobuch *Sun Pictures in Scotland* von 1845, kann als Spiegel seines breiten geistigen Bezugssystems gelten. Die dreiundzwanzig ausgewählten Landschafts- und Architekturansichten Schottlands zeugen nicht nur von einer technischen und ästhetischen Auseinandersetzung mit der Fotografie als neue Form der Reiseaufzeichnung, sondern sind auch als eine Hommage an den als Nationalhelden gefeierten und 1832 verstorbenen Dichter Sir Walter Scott zu begreifen, der als ideelles Verbindungselement der Fotografien fungiert.

Bisher wurde kein Dokument gefunden, in dem sich Talbot persönlich über die Konzeption der *Sun Pictures* äußern würde, und auch die Forschungsliteratur hat sich ihnen weit weniger intensiv gewidmet als der berühmten Vorgängerpublikation *The Pencil of Nature* (1844–1846). Daran möchte der folgende Beitrag anknüpfen. Die *Sun Pictures* stellen, so soll gezeigt werden, nicht nur die erste fotografische Reisepublikation dar, sondern sind auch als eine der frühesten Auseinandersetzungen mit den Rezeptionsmodalitäten eben dieses Genres zu begreifen. Auf der Basis einer kurzen Analyse von Talbots persönlichem Bezug zu Sir Walter Scott soll dies im Folgenden anhand einiger ausgewählter Ansichten des Fotobuches verdeutlicht werden.

## Talbots persönlicher Bezug zu Sir Walter Scott

„From the steep promontory gazed

The stranger raptured and amazed

And, What a scene were here! he cried,

For princely pomp or churchman's pride!

On this bold brow, a lordly tower;

In that soft vale, a lady's bower;

On yonder meadow, far away,

The turrets of a Cloister grey.

Blithe were it then to wander here,

But now!"[2]

So beschrieb William Henry Fox Talbot (1800–1877) im Mai 1826 als junger Mann seine Eindrücke der griechischen Insel Korfu. Die Verse stammen dabei nicht aus Talbots eigener Feder, sondern er entlehnte sie Sir Walter Scotts berühmten Gedicht *The Lady of the Lake* von 1810. Die Passage war ursprünglich dem malerischen schottischen See Loch Katrine gewidmet; für Talbot aber bildete sie das Synonym für eine überwältigende, nicht in eigene Worte zu fassende Landschaftserfahrung.

Die Anekdote des jungen Talbot auf Korfu gibt ein Zeugnis davon, wie tief die Werke Scotts im Gedächtnis des späteren Fotopioniers eingeprägt waren. Ohne Umschweife konnte er sie in seinem Geiste wachrufen. Talbot hatte sein erstes Werk Scotts, das eingangs zitierte Gedicht *The Lady of the Lake,* bereits im jungen Alter von nur dreizehn Jahren gelesen.[3] Bis zur Entstehung der *Sun Pictures in Scotland* im Jahr 1845 lässt sich anhand Talbots gesammelter Korrespondenzen eine rege Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller über dreißig Jahre hinweg rekonstruieren.[4] Talbots Ehefrau Constance zeichnete ihren Mann in einem Brief vom 5. November 1832 als wahren Scott-Experten aus.

Zu ihrer Lektüre von Scotts Roman *The Abbot* ließ sie ihren Mann wissen:

> „I have found some very hard Scotch words & other things in the Abbot, which you would have explained to me in a moment, you would have told me all about the Legend of the Witch of Berkley & many other things of the same kind that I never heard of before."[5]

In diesem Zitat spiegelt sich deutlich Talbots große Leidenschaft für Scotts Schriften wider. Sein Faible für Legenden und Sagen hatte Talbot bereits 1829 in seinem ersten Buch *Legendary Tales, in Verse and Prose* unter Beweis gestellt.[6] Dass Talbot diesem Interesse auch in einer späteren Fotopublikation nachgehen sollte, erscheint somit wenig überraschend. Die Konzeption der *Sun Pictures* hat vor diesem Hintergrund aber auch eine sehr persönliche Note: als Nobilitierung eines seiner Lieblingsautoren und als Auszeichnung Talbots als Scott-Experten. Mit den *Sun Pictures* knüpfte Talbot jedoch nicht nur an sein eigenes literaturwissenschaftliches Interesse, sondern auch an eine innerbritische, kulturelle Entwicklung, die in Sir Walter Scott ihren wichtigsten Advokaten fand.

## Der schottische Tourismus im Spiegel von Sir Walter Scotts Œuvre

Schottland avancierte – neben dem Rheinland – im 19. Jahrhundert zu einem der beliebtesten Reiseziele in Europa. Nach Jean-Jacques Rousseau löste die unberührte, wilde Landschaft die Schlossgartenanlage in Versailles als ideale Landschaft ab. Damit einhergehend hatten sich die Engländer bereits im 18. Jahrhundert verstärkt dem schottischen Lake District zugewandt, der zuvor als „rauh, unheimlich, menschenfeindlich oder auch uninteressant verachtet" worden war.[7] Doch Schottland ist seither nicht nur als populäres Touristenziel, sondern auch als Kulturlandschaft zu begreifen; formten doch zahlreiche Maler und Schriftsteller[8] der Romantik das assoziative Konstrukt, das uns bis heute für die Betrachtung seiner Landschaft als Schablone dient. Neben Lord Byron und James Macpherson gilt dabei Sir Walter Scott als federführender Autor. Sein Œuvre, insbesondere die populären *Waverley Novels*, schufen ein poetisches Rahmenwerk für den Schottland-Tourismus des 19. Jahrhunderts.[9] In seinen Romanen löste Scott die Idee einer nationalen Grenze zwischen England und Schottland auf und betonte eine gemeinsame Grenzkultur.[10] Seine Romane sind daher auch als Spiegel seines großbritannischen Nationalbewusstseins zu verstehen.

Die aufmerksame Lektüre und das Reenactment der Werke Scotts war – insbesondere nach dessen Tod 1832 – in alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens der *polite society* vorgedrungen. Aus diversen Briefwechseln Talbots geht hervor, dass sein Familien- und Bekanntenkreis Scotts Werke nicht nur diskutierte und sich gegenseitig Lektüreempfehlungen gab, sondern seit der Schulzeit Teile davon auswendig lernte,[11] Illustrationen austauschte[12] und einzelne Szenen nachspielte.[13] Vor diesem Hintergrund bot die *persona* Sir Walter Scott seinem Kenner William Henry Fox Talbot nicht nur in intellektueller, sondern auch in kommerzieller Hinsicht ein ideales Material für eine fotografische Auseinandersetzung.

## Sun Pictures in Scotland (1845) – Von der Fotoexpedition zur Buchausgabe

Mit seinem Assistenten Nicolaas Henneman reiste Talbot am 2. Oktober 1844 von York gen Norden nach Newcastle entlang der schottischen Grenzgebiete und erreichte am 10. Oktober die schottische Hauptstadt Edinburgh.[14] Von dort aus machten die Gentlemen Ausflüge in die nähere Umgebung, nach Glasgow, Stirling und schließlich nach Callendar, von wo aus sie Loch Katrine besuchten. Auf ihrem Rückweg, den sie am 22. Oktober antraten, besichtigten sie Melrose Abbey und Scotts Anwesen Abbotsford und reisten dann weiter, um sich als letzte Station Dryburgh Abbey und damit das Grab des Dichters anzusehen.[15] Die Jahreszeit und das Klima boten keine optimalen Bedingungen für ein solches Vorhaben und entsprechend schwierig gestalteten sich die Aufnahmen aufgrund der wechselhaften Lichtverhältnisse. Weiterhin mussten die für die kalotypischen Aufnahmen nötigen Chemikalien sorgfältig und ohne Labor vorbereitet werden. In seinem 1852 verfassten Essay „The Traveller's Camera" gibt Talbot an, dass er das Papier im Voraus in seiner Unterkunft präpariert und es so fotosensibilisiert in geschlossenen Papierhüllen über mehrere Meilen zum Aufnahmeort transportiert habe.[16] Ein Unterfangen, das folglich immense Geduld und ein sehr umsichtiges Arbeiten erforderte.

Die auf der Reise angefertigten fotografischen Ansichten wurden 1845 als Fotobuch mit eben dem Titel *Sun Pictures in Scotland* in 120facher Auflage publiziert.[17] Mit einem stolzen Preis von einer Guinea (= 21 Shilling) waren die *Sun Pictures* selbst in der Kategorie des illustrierten Buches ein Luxusgut.[18] Die Fotografien waren in einen festen, farbigen Ledereinband gebunden, der mit dem Titel des Bandes in Goldlettern versehen war.[19] Das Buch mit den durchschnittlichen Maßen von 31 x 24 cm[20] setzte sich aus einem Titelblatt, einer Liste der Abzüge und dreiundzwanzig ausgewählten Ansichten zusammen. Weiterhin war an den Anfang der Bilderfolge folgende Notiz angebracht, die bereits für den *Pencil of Nature* verwendet worden war:

> „Notice to the Reader. The plates of the present work are impressed by the agency of Light alone, without any aid whatever from the artist's pencil. They are the sun-pictures themselves and not, as some persons have imagined, engravings in imitation."[21]

Da eine Behandlung aller *Sun Pictures* den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde, werde ich mich im Folgenden auf die hervorgehobenen Fotografien konzentrieren:

Großaufnahmen

- 1. Heriot's Hospital, Edinburgh.
- **2. Sir Walter Scott's monument, Edinburgh; as it appeared when nearly finished, in October 1844.**
- **3. Abbotsford.**
- **4. Entrance Gate, Abbotsford.**
- **5. Hall Door, Abbotsford.**
- **6. Effigy of Sir W. Scott's favourite dog Maida, by the side of the hall door at Abbotsford.**
- 7-9. Melrose Abbey.
- **10-12. Loch Katrine.**
- **13. The Tomb of Sir W. Scott, in Dryburgh Abbey.**

Kleinere Ansichten[22]

- 14. Highland Hut on the banks of Loch Katrine.
- 15-17. Scenery of Loch Katrine.
- 18. The Castle of Doune.
- 19. The same seen from the other side.
- 20. A Mountain Rivulet which flows at the foot of Doune Castle.
- 21-23. Melrose Abbey.

Von den insgesamt dreiundzwanzig Fotografien sind dreizehn größere Ansichten auf feinem Papier auf jeweils eine Seite aufgebracht, wohingegen von den zehn kleineren Ansichten immer zwei eine Seite einnehmen.[23] Die Motive der größeren Abzüge wiederholen sich oft in den kleineren Abzügen und wurden teilweise vom gleichen Betrachterstandpunkt aufgenommen.

Auf der Titelseite fand sich folgendes lateinische Zitat aus dem dritten Buch von Vergils *Georgica* (37–29 v. Chr.): „Juvat ire jugis qua nulla priorum castaliam molli devertitur orbita clivo.", zu Deutsch: „Es erfreuet zu gehn auf Gipfeln, wo keiner vor mir den Weg vom Hügel zum Quell Kastalia lenkte".[24] Diese Verse hatte Talbot schon seiner ersten Fotopublikation, dem *Pencil of Nature*, vorangestellt. Die Passage sollte nicht nur, so Graham Smith, die Pionierstellung beschreiben, die Talbot auf dem Gebiet der Fotografie einnahm, sondern auch die praktischen und intellektuellen Schwierigkeiten unterstreichen, die eine Auseinandersetzung mit dem neuen Medium nach sich zog.[25] Durch die Referenz zeichnete sich Talbot überdies als humanistisch gebildeter Gentleman aus, was weiterhin Aufschluss über den Adressatenkreis der Publikation gibt, bei dem er durch die Verwendung des Zitats ebenfalls eine klassische Bildung voraussetzte.

Aus den Korrespondenzen geht hervor, dass der Band vor allem im Bekanntenkreis von Talbots Mutter Elisabeth Theresa Feilding per Subskription vertrieben wurde.[26] Niemand anderes als Queen Victoria höchstpersönlich, die als Mäzenin der Fotografie galt, führte dabei die Subskriptionsliste an.[27] Das Fotobuch *Sun Pictures in Scotland* war folglich deutlich einem gehobenen und erlesenen Publikum vorbehalten. Diese Exklusivität zeigt sich auch in der prunkvollen Aufmachung des Buches sowie im hohen intellektuellen Anspruch, den es an die Rezipienten stellte. Während die parallel erscheinende Publikation *Pencil of Nature* (1844-46) frei im Buchhandel zu erwerben war, wobei die in sechs Einzellieferungen erhältlichen Teile selbst gebunden werden mussten, wurden die *Sun Pictures* als fertig gebundenes Buch vertrieben. Die beiden Werke unterschieden sich ferner in der unterschiedlichen Abstraktionsleistung, die ihre Lektüre erforderte. Dem *Pencil of Nature* war ein verfahrenshistorischer Essay vorangestellt, dem vierundzwanzig Architekturaufnahmen, Genrebilder, Faksimiles, Grafik- und Skulpturreproduktionen sowie Inventaraufnahmen folgten, anhand derer Talbot die Anwendungsmöglichkeiten des Mediums in begleitenden, kurzen Texten durchdeklinierte.[28] Den Fotografien in den *Sun Pictures of Scotland* war hingegen keinerlei textliche Erläuterung beigefügt. Außer dem Satz auf der Subskriptionsschrift, dass die meisten Aufnahmen auf das Leben und die Werke Scotts verwiesen, war den Rezipienten somit keine Lektürehilfe an die Hand gegeben. Das Fotobuch zeigte ferner ausschließlich Landschafts- und Architekturaufnahmen und keine Reinszenierungen der Handlungen von Scotts Werken, wie man es vergleichbaren grafisch-illustrierten Editionen zufolge hätte erwarten können.

Die Konzeption der Sun Pictures – Memoria und Immersion als Leitmotive

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, weisen die fotografischen Ansichten der *Sun Pictures in Scotland* mehrere sich überlagernde Referenzpunkte auf, nämlich die Simulation einer tatsächlichen Reise durch Schottland, die Konstruktion eines Gedächtnisses an den verstorbenen Dichter und schließlich eine fiktive Dimension, indem Scotts literarischer Stoff anhand der fotografierten Landschaft und der Architekturen heraufbeschworen wird.

Zunächst bot das Fotobuch aufgrund seiner Abbildgenauigkeit dem Daheimgebliebenen eine scheinbar reale Möglichkeit des Reisens. Die Erweiterung des eigenen Erfahrungsraums stellt laut dem frühen französischen Fotokritiker Ernest Lacan eine der wesentlichen Rezeptionsmodalitäten fotografischer Alben dar.[29] Die Fototheoretikerin Herta Wolf fasst Lacans Gedanken, den dieser 1855 in der Zeitschrift *La Lumière* äußerte, folgendermaßen zusammen:

> „So wie der Blick des an einem Fenstersturz gelehnten Betrachters von den Häusern über die Bäume und den Sommernachtshimmel in ferne Länder gleitet, in die sich der Blickende träumt, so gleitet der Betrachter beim Blättern von Bilderalben von einem Ort zum anderen. Das Album selbst ist ihm ein Fenster geworden, das Fremdes vor seinem Blick entstehen lässt."[30]

Dieses Eintauchen in eine andere Erlebniswelt durch die Fotografie lässt sich unter dem Begriff der Immersion fassen. Freilich kann der Terminus auch bereits auf frühere Bild- und Schriftmedien bezogen werden.[31] Der höhere Immersionsgrad der Fotografie ist jedoch ihrem indexikalischen Charakter geschuldet. Da immer auf eine vergangene Realität verwiesen wird, ist für den Betrachter der Fotografie die Distanz zum dargestellten Inhalt zwangsläufig verringert. Diesen grundsätzlich in der Fotografie angelegten illusorischen Effekt baute Talbot durch die konzeptuelle Anordnung der Ansichten und die Wahl der Motive in den *Sun Pictures in Scotland* bewusst aus. Die Ordnung der Aufnahmen folgte seiner eigenen Reiseroute und vermittelte dem Betrachter damit den Eindruck einer simultan zum Fotografen erlebbaren Schottlandreise, von Edinburgh (Abb. 1) bis zu Scotts letzter Ruhestätte Dryburgh Abbey (Abb. 2).[32]

Ferner imitierte die Anordnung einiger Fotografien einen Rundgang durch einzelne Architekturen oder Landschaften. Nehmen wir beispielsweise die Fotografien der Residenz Sir Walter Scotts, Abbotsford: Talbot führt den Betrachter hier sukzessive an die Architektur heran.

Abb. 1 William Henry Fox Talbot: „Sir Walter Scott's Monument, Edinburgh; as it appeared when nearly finished, in October, 1844", Salzpapierabzug von Kalotypie-Negativ, 19,3 x 15,6 cm, Oktober 1844, aus: ders., *Sun Pictures in Scotland*, 1845, Tafel 2, © The British Library, London, Inv.-Nr.: C.193.b.9.

Abb. 2 William Henry Fox Talbot: „The tomb of Sir W. Scott, in Dryburgh Abbey", Salzpapierabzug von Kalotypie-Negativ, 16,6 x 17,7 cm, Oktober 1844, aus: ders., Sun Pictures in Scotland , 1845, Tafel 13, © The British Library, London, Inv.-Nr.: C.193.b.9

Zunächst sehen wir eine Gesamtaufnahme (Abb. 3), danach betritt man imaginär das Anwesen durch die Pforte (Abb. 4), gelangt so in den Hof (Abb. 5) und schließlich zur Eingangstür, vor der eine Effigie von Scotts Lieblingshund Maida (Abb. 6) wacht. Die Gesamtanordnung der *Sun Pictures* sowie die Rezeptionsvorgabe des Buchs, darin zu blättern, simulieren nicht nur eine Fortbewegung durch den Raum, sondern auch einen Ablauf von Zeit, daher eine Chronologie. Diese zeitliche Simulation kann der Rezipient allerdings beeinflussen. Entweder kann er sich einen schnellen Überblick verschaffen oder sich kontemplativ in einzelne Abbildungen versenken. Ferner kann er auch zwischen den einzelnen Stationen springen oder rückwärts blättern. Die Betrachtung einer solchen Fotoserie weist folglich ein anderes Zeitverhältnis auf als eine tatsächliche Reise.

Darüber hinaus kann der Betrachter innerhalb mancher Abbildungen gedanklich verschiedene Zeiten bereisen. Hierzu ein Beispiel: Während die Aufnahme des noch im Bau befindlichen Scott-Denkmals in Edinburgh (Abb. 1) auf den ersten Blick auf das Jahr 1844 verweist, kann der Betrachter sich mit der Aufnahme von Scotts Grab (Abb. 2) bei näherer Betrachtung gleich drei verschiedene Epochen vergegenwärtigen, welche in diese Fotografie eingeschrieben sind. Erstens kann er sich in das Jahr 1844 an die Seite des Fotografen Talbot auf seiner Fotoreise durch Schottland begeben, zweitens in das Todesjahr des berühmten Dichters 1832 und drittens, anhand der Architektur des Denkmals, in die Epoche der Gotik.

Die *Sun Pictures* erhalten auf diese Weise einen überzeitlichen Charakter: der aufmerksame gebildete Rezipient, den Talbot mit seinem Fotobuch anspricht, kann in einem einzigen Bild verschiedene Inhalte seines Geschichtsgedächtnisses wiederfinden. Diese zwischen Zeiten und Realitäten vermittelnde Rezeptionshaltung arbeitete Walter Benjamin in seiner „Kleinen Geschichte der Fotografie" 1931 für die frühe Fotografie treffend heraus. Der Betrachter fühle, so Benjamin, „unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, das wir, rückblickend, es erkennen können."[33]

Weiterhin erhält der Betrachter die Wahl zwischen einer offiziellen und persönlichen Gedenkstätte: zwischen dem Bild eines Hauptstadt-Monuments und dem einer letzten Ruhestätte. Dies führt zu der zweiten grundsätzlichen Strategie in den *Sun Pictures in Scotland*: der Konstruktion eines Gedächtnisses an die *persona* Sir Walter Scott. Anhand einer näheren Betrachtung der Abbildung der Effigie von Scotts Hündin Maida (Abb. 6) wird diese Strategie deutlich. Das Anwesen und damit die Wirkstätte Scotts wurden bereits zu seinen Lebzeiten zu einem beliebten Pilgerort. Neben der Eingangstür wacht bis heute sein Lieblingshund Maida – unter der Statue ist die Hündin tatsächlich begraben. Scotts Begeisterung für seine Hunde war im ganzen Land bekannt, weswegen sich bald das Porträtmotiv des Schriftstellers mit Maida an seiner Seite etabliert hatte. Dieses Motiv sollte sich auch auf die Konzeption des Scott-Monuments in Edinburgh niederschlagen: die zentrale Skulptur zeigt Scott mit einem Hund an seiner Seite. Talbot inszenierte den Publikumsliebling Maida in seiner Fotografie besonders aufwendig. So spannte er ein Stück schwarzen Stoffs hinter der Statue, um den Hell-Dunkel-Kontrast zu erhöhen. Damit verlieh er der Statue einen monumentalen Charakter, da sie der umgebenden Landschaft enthoben wurde. Durch einen weiteren Kunstgriff in der Bildkomposition verweist die Fotografie der Effigie überdies nicht nur auf den unter ihr begrabenen Hund Maida, sondern auch auf die Leerstelle des abwesenden Herrn: der treue Blick des Hundes verweist schräg nach oben gerichtet auf ein Gegenüber außerhalb des Bildausschnitts. Da das Tier zu Lebzeiten

Abb. 3 William Henry Fox Talbot: „Abbotsford", Salzpapierabzug von Kalotypie-Negativ, 14,9 x 21,6 cm, Oktober 1844, aus: ders., *Sun Pictures in Scotland*, 1845, Tafel 3, © The British Library, London, Inv.-Nr.: C.193.b.9.

Abb. 4 William Henry Fox Talbot: „Entrance Gate, Abbotsford", Salzpapierabzug von Kalotypie-Negativ,16,4 x 20,4 cm, Oktober 1844, aus: ders., *Sun Pictures in Scotland*, 1845, Tafel 4, © The British Library, London, Inv.-Nr.: C.193.b.9.

Abb. 5 William Henry Fox Talbot: „Hall Door, Abbotsford", Salzpapierabzug von Kalotypie-Negativ, 16,6 x 20,9 cm, Oktober 1844, aus: ders., *Sun Pictures in Scotland*, 1845, Tafel 5, © The British Library, London, Inv.-Nr.: C.193.b.9.

Abb. 6 William Henry Fox Talbot: „Effigy of Sir W. Scott's favourite dog Maida, by the side of the hall door at Abbotsford", Salzpapierabzug von Kalotypie-Negativ, 11,5 x 16,5 cm, Oktober 1844, aus: ders., *Sun Pictures in Scotland*, 1845, Tafel 6, © The British Library, London, Inv.-Nr.: C.193.b.9.

Scotts nie von seiner Seite zu weichen schien, tritt Scott an dieser Stelle im Geiste des Betrachters aus dem Off hervor. Es handelt sich also um ein Denkmal im Denkmal.

Während die bereits erwähnten Architekturansichten sich auf historisch rekonstruierbare Ereignisse und reale Orte der Biografie Scotts und damit Gedenkstätten beziehen, gibt es in den *Sun Pictures* weitere Aufnahmen, die das romantische Landschaftsideal aufgreifen, wie beispielsweise die Ansichten Loch Katrines. Als Talbot die Seelandschaft erreichte, war diese bereits von einer Vielzahl an Reisenden – seien es nun literarisch gebildete Laien oder professionelle Künstler – bewundert und festgehalten worden, wozu auch Sir Walter Scotts populäres Gedicht *The Lady of the Lake* maßgeblich beigetragen hatte.[34] Als prominentestes Beispiel sind William Turners Aquarellzeichnungen anzuführen, die kurz vor Scotts Tod auf einer Reise 1831 entstanden.[35] Talbot verfügte damit über ein breites Spektrum an künstlerischen Darstellungen, auf die er kompositorisch für seine Fotografien zurückgreifen konnte.

In die Aufnahmen Loch Katrines ist neben den künstlerischen Vorlagen gleichermaßen das Œuvre Sir Walter Scotts verwoben. Die Fotografien rekurrieren nicht bloß auf die Schauplätze der literarischen Werke; die Romanhandlungen bilden auch den geistigen Rahmen und Filter, durch welchen der Betrachter die Landschaften auf den Bildern überhaupt wahrnimmt. Wie bereits näher ausgeführt wurde, war die höhere viktorianische Gesellschaft auf eine ebenso genaue wie spielerische Auseinandersetzung mit Scotts Werken konditioniert. Talbot konnte folglich einen virtuosen Rezipienten voraussetzen, der wie er selbst auf ein Palimpsest aus Wörtern und Bildern und eigenen Erinnerungen, die er mit der Lektüre der Werke verband, zurückgreifen konnte.[36] Die beim Betrachter vorausgesetzte Verinnerlichung der Werke Scotts ließen für Talbot womöglich begleitende Texte zu den *Sun Pictures* überflüssig erscheinen. Scott selbst hatte den Einsatz von Imagination als Mittel zur Auseinandersetzung mit der Geschichte in der Charakterisierung seiner Romanfigur Waverley aus dem gleichnamigen Roman von 1814 verhandelt:

> „From such legends our hero [Waverley, M.S.] would steal away to indulge the fancies they excited. In the corner of the large and sombre library [...] he would exercise for hours that internal sorcery, by which past or imaginary events are presented in action, as it were, to the eye of the muser. [...]."[37]

Ein solches auf die historische Vorstellungskraft des Rezipienten ausgerichtetes Verständnis kommt auch in den *Sun Pictures in Scotland* zum Tragen. Dies lässt sich anhand einer Gegenüberstellung folgender Ansicht Loch Katrines (Abb. 7) mit der Textgrundlage *The Lady of the Lake* nachvollziehen:

„But scarce again his horn he wound,
When lo! forth starting at the sound,
From underneath an aged oak
That slanted from the islet rock,
A damsel guider of its way,
A little skiff shot to the bay,
That round the promontory steep
Led its deep line in graceful sweep,
Eddying, in almost viewless wave,
The weeping willow twig to rave,
And kiss, with whispering sound and slow,
The beach of pebbles bright as snow.
The boat had touched this silver strand,
Just as the Hunter left his stand,
And stood concealed amid the brake,
To view this Lady of the Lake."[3]

Die Dichtung, die sechs Cantos umfasst, handelt von den Auseinandersetzungen zwischen den anglisierten Einwohnern der Lowlands gegen die den gälischen Traditionen verbundenen Highlands während der Herrschaft von Jakob V. (1513–1542). In einem Zeitraum von sechs Tagen wird die unerfüllte Liebe des Königs zu Ellen Douglas, Tochter des verfeindeten ehemaligen Earl of Bothwell, geschildert, die sich letztlich einem ihrem Vater loyalen Ritter, Malcolm Graeme, versprechen wird. Ohne eine genaue Kenntnis der Verse würde dem Betrachter die auf der Fotografie dargestellte Szene wohl entgehen. Neben einem das Bild begleitenden Text fehlen auch Personen, welche mit ihren Handlungen Aufschluss über den Bildsinn geben könnten. Der Betrachter war auf diese Weise angehalten, allein anhand der Landschaftsbetrachtung sein literarisches Wissen im Geiste ausbreiten und nach Indizien zu suchen. Die wohl

Abb. 7 William Henry Fox Talbot: „Loch Katrine", Salzpapierabzug von Kalotypie-Negativ, 16,9 x 20,9 cm, Oktober 1844, aus: ders., *Sun Pictures in Scotland*, 1845, Tafel 11, © The British Library, London, Inv.-Nr.: C.193.b.9.

augenscheinlichste Referenz stellt dabei die verwitterte, sich über den See neigende Eiche dar, die sich im goldenen Schnitt der Ansicht befindet. Anhand der Eiche evoziert der mit Walter Scott vertraute Betrachter das Setting der ersten Begegnung zwischen James und Ellen. Bereits im *Pencil of Nature* beschrieb Talbot diesen Rezeptionsprozess: „A casual gleam of sunshine, or a shadow thrown across his path, a time-withered oak or a moss-covered stone may awaken a train of thoughts and feelings, and picturesque imaginings."[39] Dieser Gedanke lässt sich auch auf die Ansicht Loch Katrines übertragen: Im Geiste projiziert der Rezipient die anmutige *Lady of the Lake*, Ellen Douglas, in ihrem Ruderboot in die Landschaft und nimmt damit nicht nur den Blickpunkt, sondern auch die Faszination des Protagonisten König James an. Talbots Fotografien streuen folglich Indizien und evozieren darüber Assoziationsketten. Im Fall seiner *Sun Pictures* könnte man sagen, dass hier sogar ganze Narrationen in Form einer Wiedererinnerung der Romanhandlungen Scotts in Gang gesetzt werden.

Eine Form gedanklicher Immersion wie diese ist aber spezifisch für alle Präsentationen fiktiver Situationen, wie Roland Barthes in seinem Text „Der Real(itäts)effekt" anhand der Geschichtserzählungen von Michelet und Flaubert herausgearbeitet hat. Scheinbar unnütze Details – wie das Anklopfen an eine Tür – [40] würden in den Erfahrungsraum des Lesers hereinreichen und auf diese Weise den Gegensatz zwischen dem Gelebten und dem Intelligiblen verwischen. Das Reale, so Barthes, würde durch diese für die eigentliche Handlung scheinbar überflüssigen kleinen Details so zur wesentlichen Referenz in der Geschichtserzählung. In einem weiteren Schritt erkannte Barthes den sogenannten Realitätseffekt auch in der Fotografie wieder, sei diese doch auf „das unablässige Bedürfnis gegründet […], das ‚Reale' zu bezeugen".[41] Dazu zählte er interessanterweise auch historische Stätten und Denkmäler, welche Talbot als ein in die Fotografie eingeschriebenes zweites Zeugnis des „Da-gewesen-Seins der Dinge"[42] in den *Sun Pictures* einsetzte. Im übertragenen Sinn zeichnete Talbot so auch seine eigene Erfindung aus: die Fotografie wird neben der (Denkmal)architektur zu einem gleichwertigen Erinnerungsträger nobilitiert. Verfolgt man diesen Gedanken weiter, schuf sich Talbot als Erfinder des fotografischen Verfahrens und Autor der *Sun Pictures* letztlich auch sein eigenes Denkmal. Die Rezeption und sein Andenken stellte er zudem zweifach sicher: zum einen verzahnte er die *Sun Pictures* durch den inhaltlichen Rekurs auf Sir Walter Scott geschickt mit dem kulturellen Erbe Großbritanniens; zum anderen griff er mit der Wahl einer geschlossenen Buchpublikation die geläufige Form des kulturellen Speichers auf.

Schließlich können die *Sun Pictures in Scotland* auf einer Metaebene überdies als Visualisierungen des kulturellen Gedächtnisses der viktorianischen Gesellschaft jener Zeit gedeutet werden. Dafür lässt sich der Terminus des *lieu de mémoire*, des „Gedächtnisorts" nach Pierre Nora, heranziehen. Damit gemeint ist ein „Kristallisationspunkt bzw. eine narrative Abbreviatur des kollektiven Gedächtnisses".[43] Laut Nora changieren Gedächtnisorte zwischen Geschichte und Gedächtnis und verfügen damit über einen Bedeutungsüberschuss. Dies ist bei den fotografischen Ansichten der *Sun Pictures* sicherlich ebenfalls der Fall. Aufgrund ihrer vielseitig lesbaren Referenzen können die Bilder als Metaphern des Gedächtnisses schlechthin gelesen werden, welches sich in seiner Komplexität nie abschließend erschließen lässt. So entsteht in Talbots Fotobuch ein Raum, der kollektives Gedächtnis erfahrbar macht, indem er sich überlagernde Strata von Erinnerungen, Mythen und Geschichte wachruft. Die historisch und kulturell mehrfach codierten Ansichten fügen sich außerdem zu einer Gesamttopographie zusammen, bildet die schottische Erinnerungslandschaft doch den konzeptuellen Leitgedanken des Werkes. Letztendlich sollten die *Sun Pictures in Scotland* damit ein Gefühl kultureller Verbundenheit bei den Betrachtenden evozieren. Es sind in den Worten Roland Barthes „Lieblingslandschaften". Mit diesem Begriff beschrieb er 1980 Charles Cliffords Fotografie der Alhambra in seinem berühmten fototheoretischen Essay *Die helle Kammer*:

> „[…] es ist eine Phantasie, aus einer Art ‚zweitem Gesicht' hervorgegangen, die mich in utopische Zeiten forttragen oder zurückzuversetzen scheint an ich weiß nicht welchen Ort außerhalb meiner selbst: eine zweifache Bewegung, die Baudelaire in der *Invitation au Voyage* und der *Vie Antérieure* besungen hat. Beim Anblick dieser Lieblingslandschaften ist es ganz so, als *sei ich sicher* dort gewesen zu sein oder mich dorthin begeben zu müssen."[44]

## Fazit

Zusammenfassend gesagt sind die *Sun Pictures in Scotland* als frühe ästhetische Auseinandersetzung mit den Eigenschaften des fotografischen Mediums zu deuten, wobei ein Bogen zwischen Memoria und Immersion aufgespannt wird. In allen dreiundzwanzig Landschafts- und Architekturansichten ist ein experimentelles Abtasten der Grenzen des Darstellungspotenzials der Fotografie hinsichtlich dieser beiden Konzepte zu erkennen. Im Geiste ist Sir Walter Scott in allen Abbildungen anwesend, ob der Betrachter ihm nun gedenkt oder seine Poetik vor dessen geistigem Auge aufscheint. Die Evokation Scotts und die an sein Oeuvre geknüpfte schottische Erinnerungslandschaft sind damit der rote Faden, der die Abbildungen miteinander verbindet.

Talbots konzeptueller Ansatz, die Qualitäten des noch neuen Bildmediums der Fotografie mit seinem kulturellen Wissen zu verknüpfen, erntete bei seinen Zeitgenossen jedoch Unverständnis, wie seine Mutter Elisabeth in einem Brief am 29. Juli 1845 herausstellte: Viele der Subskribenten würden nicht verstehen, dass es sich um Lichtbilder handelte, nicht um Lithografien.[45]

Sie würden immer wieder das fehlende Vorwort beklagen und nach dem ersten Teil des *Pencil of Nature* verlangen, der noch Erklärungen zur Fotografie enthalten hatte. Ob das viktorianische Publikum nun hinter den neuen Rezeptionsmodalitäten fotografischer Bilder oder dem intellektuellen Anspruch des Scott-Experten Talbot zurückblieb, bleibt dabei offen.[46]

## Endnoten

1 Vgl. Vered Maimon, *Singular Images, Failed Copies. William Henry Fox Talbot and the Early Photograph*, London u. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, S. xii.
2 Sir Walter Scott, *The Lady of the Lake. A poem,* Edinburgh: John Ballantyne and Co.,1810, S. 19, XV, V. 1-8 u. XVI, S. 20, V. 1-2.
3 Vgl. William Henry Fox Talbot, „Brief an seine Mutter Elizabeth Theresa Feilding", 5. März 1813, in: *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, Dok.-Nr: 589, British Library, London, Manuscripts - Fox Talbot Collection, Inv.-Nr.: LA13-2, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=589; Zugriff vom 20. November 2017. Talbot schreibt: „I have just finished the Lady of the Lake. – I read all the notes."
4 Er las die *Tales of My Landlord* daraus *Bride of Lammermoor* und *Legend of Montrose (1819)* kurz nach ihrer Erscheinung, ferner *Quentin Durward (1823*), und die *Chronicles of Canongate (1828)*, insbesondere *The Fair Maid of Perth, The Highland Widow* und *The Two Drovers*.
5 Constance Talbot, „Brief an William Henry Fox Talbot", 5. November 1832, in: *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, Dok.-Nr: 2458, British Library, London, Manuscripts - Fox Talbot Collection, LA32-058, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=2458; Zugriff vom 20. November 2017.
6 Vgl. Graham Smith, „In the Shadow of Scott: Talbot and the Wizard of the North", in: Mirjam Brusius, Katrina Dean u. Chitra Ramalingam, *William Henry Fox Talbot. Beyond Photography*, New Haven u. London: Yale University Press 2013, [= Studies in British Art, Bd. 23], S. 95-118: 100f.
7 Gisela Dischner, *Ursprünge der Rheinromantik in England. Zur Geschichte der romantischen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1972, [= Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 17], S. 49.
8 Im Interesse einer besseren Lesbarkeit wird nicht ausdrücklich in geschlechtsspezifischen Personenbezeichnungen differenziert. Die im Text gewählte männliche Form bezieht sich selbstverständlich auf die Angehörigen aller Geschlechter.
9 Vgl. Murray Pittock, „Introduction: Scott and the European Nationalities Question", in: ders. (Hg.), *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*, London (u.a): Bloomsbury 2014, [= The Athlone Critical Traditions Series: The Reception of British and Irish Authors in Europe, Bd. 13], S. 1-10: 3f.
10 Vgl. Pittock, *Introduction: Scott and the European Nationalities Question*, S. 4.
11 Vgl. Smith, *In the Shadow of Scott*, S. 97.
12 Vgl. Elizabeth Theresa Feilding, „Brief an William Henry Fox Talbot", 1. November 1832, in: *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, Dok.-Nr: 2454, British Library, London, Manuscripts - Fox Talbot Collection, Inv.-Nr.: LA32-058, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=2454; Zugriff vom 20. November 2017. Feilding, Talbots Mutter, schreibt: „thank her for her Box sent to Caroline [text obscured under seal] which we were so much amused last night. It was Tableaux of all the Waverly Novels & ending with a Pageant including the Tomb & all the Charaters [sic]. It was really beautiful."
13 Vgl. Henrietta Horatia Maria Gaisford (geb. Feilding), „Brief an William Henry Fox Talbot", 2. Dezember 1830, in: *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, Dok.-Nr: 2094, British Library, London, Manuscripts - Fox Talbot Collection, Inv.-Nr: LA30-56, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=2094; Zugriff vom 20. November 2017. Talbots Halbschwester Henrietta schreibt: „We had tableaux again last Tuesday at Lady Dudley Stuart's. They made me act Rowena in the last scene in Ivanhoe & Lady Dudley was Rebecca in a beautiful oriental dress. Caroline personated Dante's Beatrice in another & Elisa Hunloke Hamlet's mother in the scene where he shews her the 2 pictures. Mrs Fox Lane looked quite beautiful as a Sybil with upturned eyes."
14 Vgl. Smith, *In the Shadow of Scott,* S. 102.
15 Ebd.
16 Vgl. William Henry Fox Talbot, „Brief an Lovell Augustus Reeve", 23. November 1852, in: *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, Dok.-Nr: 5186, National Media Museum, Bradford, Published [ = Talbot, William Henry Fox, „The Traveller's Camera", in: *The Literary Gazette*, no. 1871, 27. November 1852, S. 876.]; http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=5186; Zugriff vom 20. November 2017.
17 Elizabeth Knazook, *The making of Sun Pictures in Scotland. Influences and themes in Talbot's second photographic book*, Master of Arts (MA) Thesis, Ryersons University und George Eastman House, New York 2007, S. 5.
18 Knazook, *The making of Sun Pictures in Scotland, S. 5.*
19 Siehe dazu das Exemplar aus dem *Royal Collection Trust*, Inv.-Nr: RCIN 2600327, unter: https://www.royalcollection.org.uk/collection/2600327/sun-pictures-in-scotland; Zugriff vom 20. November 2017; sowie ein weiteres, das sich im *The J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, befindet, unter: http://www.getty.edu/art/collection/objects/32689/william-henry-fox-talbot-sun-pictures-in-scotland-by-h-fox-talbot-british-1845/; Zugriff vom 21. November 2017.
20 Ich berufe mich auf die Maße der Exemplare aus dem *Royal Collection Trust*, Inv.-Nr: RCIN 2600327, 30,6 x 23,8 cm, sowie der Version im *Getty Museum*, die 31,8 × 24,5 × 1,6 cm misst.
21 Davon konnte ich mich in der fotografischen Sammlung des Museum Ludwig in Köln überzeugen. Ich danke Dr. Miriam Halwani und ihrer Mitarbeiterin Meike Deilmann für die Vorlage des dort befindlichen Exemplars, Inv.-Nr: FH 02819 - FH 02838.
22 Eine Gesamtübersicht, die auch die kleinformatigen *Sun Pictures* zeigt, ist auf der Webseite des *Art Institute of Chicago* einsehbar, das ebenfalls ein Exemplar in seiner Sammlung, Inv.-Nr.: 1960.30.13, führt: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Talbot%2C+William+Henry+Fox; Zugriff vom 21. November 2017. Leider sind die dort befindlichen *Sun Pictures* schon sehr verblasst.
23 Ich verweise erneut auf das Exemplar im Museum Ludwig, Köln, Inv.-Nr. FH 02819 - FH 02838.
24 Vergil, *Ländliche Gedichte, Dritter Gesang*, übers. v. Johann Heinrich Voß, Leipzig: Philipp Reclam jun. 1927, V. 292-293.
25 Vgl. Graham Smith, „Talbot's Epigraph in ‚The Pencil of Nature'", in: *History of Photography*, Jg. 34, Nr.1, 2010, S. 90-95: 91.
26 Vgl. William Henry Fox Talbot, „Brief an Elisabeth Theresa Feilding", 22. Juli 1845, in: *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, Dok.-Nr: 5332, British Library, London, Manu-

scripts - Fox Talbot Collection, Inv.-Nr.: LA45-104, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=5332; Zugriff vom 20. November 2017. Talbot schreibt: „I told the Binder to wait upon you tomorrow with 12 copies of the Scotch Views". Weitere Briefe geben Aufschluss über einen regen Austausch zwischen Feilding und den Subskribenten.
27 Siehe Larry J. Schaaf, „Sunny Skies & Autumnal Evenings in Scotland", in: *The Talbot Catalogue Raisonné*, 16. Oktober 2015, hier: http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/2015/10/16/sunny-skies-and-autumnal-evenings-in-scotland/; Zugriff vom 19.05.2017.
28 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844-1846, hier: http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html; Zugriff vom 08.10.2017.
29 Vgl. Ernest Lacan, „De la photographie et ses diverses applications aux beaux-arts", in: *La Lumière*, 20. Januar 1855, S. 11, Abschnitt III. [= Auszug aus *Moniteur,* 12. Januar 1855].
30 Herta Wolf, „Das Denkmälerarchiv Fotografie", in: dies (Hg.), *Paradigma Fotografie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2002, S. 349-375: 370.
31 Für die Romantik ließen sich beispielhaft die Werke des deutschen Malers Caspar David Friedrich anführen. Über Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer*, 1808 -1810, Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, schreibt Heinrich von Kleist 1810 folgendes: „[…]das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild that; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. Nichts kann traurig er und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären." Heinrich von Kleist, „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft", in: ders, *Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe, auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe*, Bd. 2 [=*Erzählungen, kleine Prosa, Gedichte, Briefe*], hg, v. Roland Reuß, München: Carl Hanser Verlag 2010, S. 362f: 362. Für diesen Hinweis bedanke ich mich herzlich bei Prof. Dr. Ekaterini Kepetzis, Universität zu Köln.
32 Ich danke vielmals der *British Library* in London, insbesondere Chris Rawlings, für die freundliche Zurverfügungstellung der für diesen Beitrag verwendeten Abbildungen der *Sun Pictures in Scotland*. In der Sammlung der *British Library* befindet sich ein Exemplar in exzellenter Qualität, dessen Großansichten online unter der folgenden Adresse einsehbar sind: https://www.bl.uk/catalogues/photographyinbooks/record.asp?RecordID=3305 ; Zugriff vom 20. November 2017.
33 Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie", in: *Die literarische Welt*, 18. September 1931, S. 3-4: 4
34 Vgl. Graham Smith, „William Henry Fox Talbot's Views of Loch Katrine", in: *Bulletin of the Museums of Art and Archaeology. The University of Michigan*, Bd. 7, 1984, S. 48-77: 51; Im ersten Jahr nach seiner Erscheinung 1810 waren von Scotts Gedicht *The Lady of the Lake* bereits 20.000 Exemplare verkauft worden.
35 Siehe Joseph Mallord William Turner*, Loch Katrine*, ca. 1832, Aquarell auf Papier, 9,6 x 14,9 cm, British Museum, London, hier: Smith, *In the Shadow of Scott*, S. 108, Abb. 42.
36 Vgl. Smith, *In the Shadow of Scott,* S. 108.
37 Vgl. Sir Walter Scott, *Waverley*, London: Penguin Books 1972, S. 53. [= Reprint der 1. Auflage von 1814].
38 Scott, *The Lady of the Lake*, S. 21f., XVII, V.1-16.
39 Vgl. William Henry Fox Talbot, „Plate 6. The open door", in: ders., *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844-1846, hier: http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html; Zugriff vom 08.10.2017.
40 Roland Barthes, „Der Real(itäts)effekt", übers. v. Konrad Honsel, in*: nach dem film*, No 2: show reality | reality shows, 01.12.2000 hier: http://www.nachdemfilm.de/content/der-realit%C3%A4tseffekt; Zugriff vom 17.07.2017[ = ders., *„L'effet de réel"*, in*: Littérature et réalité*, Paris 1982, S.81-90, *ursprünglich veröffentlicht in Communications, 11 (1968)]*. Barthes schreibt: „Wenn Michelet vom Sterben Charlotte Cordays erzählt und berichtet, wie sie im Gefängnis, bevor der Henker kam, den Besuch eines Malers empfing, der sie porträtierte, präzisiert er schließlich: ‚nachdem anderthalb Stunden verstrichen waren, klopfte es leise an eine kleine hinter ihr befindliche Tür' (Michelet, 1967, 292)" [unpaginiert]
41 Roland Barthes, „Der Real(itäts)effekt", 2000 [unpaginiert]
42 Ebd.
43 Vgl. Nicolas Pethes, „Gedächtnisort", in: ders., *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2001, S. 199-200: 199.
44 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. von Dietrich Leube, 1. Auflage Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1985, [= ders., *La chambre claire. Note sur la photographie*,Paris: Gallimard/Le Seuil 1980], S. 49f.
45 Vgl. Elisabeth Theresa Feilding, „Brief an William Henry Fox Talbot", 29, Juli 1845, in: *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, Dok.-Nr: 5339, British Library, London, Manuscripts - Fox Talbot Collection, LA45-109, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=5339; Zugriff vom 20. November 2017. Feilding schreibt: „I am sorry there will be no more numbers of Part 1st forthcoming for some time, for everybody now wants to read the Letter press which is contained only in that one. The majority of those who have subscribed, have not an idea on the subject, it is perfectly new to them, and so I feel called upon to give them N° 1 as an explanation & I have already given away all those I had in my possession. It would have saved me a world of trouble if you had appended an explanation of the same sort to the Scotch views, & had made use of the word representations instead of Plates which misleads 'that ineffable Goose the Public' most woefully."
46 An dieser Stelle möchte ich mich abschließend noch herzlich bei Prof. Dr. Herta Wolf bedanken, die mich während der Betreuung meiner Bachelor-Arbeit sowie meiner Tätigkeit am Schwerpunkt „Fotografie und Mediengeschichte" des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln auf Talbots *Sun Pictures in Scotland* aufmerksam gemacht und für die (Reise) fotografie des 19. Jahrhunderts begeistert hat.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1: William Henry Fox Talbot: „Sir Walter Scott's Monument, Edinburgh; as it appeared when nearly finished, in October, 1844", Salzpapierabzug von Kalotypie-Negativ, 19,3 x 15,6 cm, Oktober 1844, aus: ders., *Sun Pictures in Scotland*, 1845, Tafel 2, © The British Library, London, Inv.-Nr.: C.193.b.9.

Abb. 2: William Henry Fox Talbot: „The tomb of Sir W. Scott, in Dryburgh Abbey", Salzpapierabzug von Kalotypie-Negativ, 16,6 x 17,7 cm, Oktober 1844, aus: ders., *Sun Pictures in Scotland*,

1845, Tafel 13, © The British Library, London, Inv.-Nr.: C.193.b.9.

Abb. 3: William Henry Fox Talbot: „Abbotsford", Salzpapierabzug von Kalotypie-Negativ, 14,9 x 21,6 cm, Oktober 1844, aus: ders., *Sun Pictures in Scotland*, 1845, Tafel 3, © The British Library, London, Inv.-Nr.: C.193.b.9.

Abb. 4: William Henry Fox Talbot: „Entrance Gate, Abbotsford", Salzpapierabzug von Kalotypie-Negativ,16,4 x 20,4 cm, Oktober 1844, aus: ders., *Sun Pictures in Scotland*, 1845, Tafel 4, © The British Library, London, Inv.-Nr.: C.193.b.9.

Abb. 5: William Henry Fox Talbot: „Hall Door, Abbotsford", Salzpapierabzug von Kalotypie-Negativ, 16,6 x 20,9 cm, Oktober 1844, aus: ders., *Sun Pictures in Scotland*, 1845, Tafel 5, © The British Library, London, Inv.-Nr.: C.193.b.9.

Abb. 6: William Henry Fox Talbot: „Effigy of Sir W. Scott's favourite dog Maida, by the side of the hall door at Abbotsford", Salzpapierabzug von Kalotypie-Negativ, 11,5 x 16,5 cm, Oktober 1844, aus: ders., *Sun Pictures in Scotland*, 1845, Tafel 6, © The British Library, London, Inv.-Nr.: C.193.b.9.

Abb. 7: William Henry Fox Talbot: „Loch Katrine", Salzpapierabzug von Kalotypie-Negativ, 16,9 x 20,9 cm, Oktober 1844, aus: ders., *Sun Pictures in Scotland*, 1845, Tafel 11, © The British Library, London, Inv.-Nr.: C.193.b.9.

# Schicht um Schicht.
# Die Konstruktion des Kölner Bayenturms und seiner Umgebung als Erinnerungsort

I Katharina Müller

Als ein fester Bestandteil der Kölner Stadtpanoramen symbolisierte der Bayenturm als mittelalterlicher Wehrturm jahrhundertelang den südlichen Anfangspunkt der Stadtmauer Kölns. Beeinflusst durch den Ausbau des Kölner Hafens im 19. Jahrhundert sowie durch Brände und den Zweiten Weltkrieg erlitt der Bayenturm zunehmende Identitätsverluste in seiner Architektur, aber auch in seiner Funktion und Bedeutung für die Stadt. Erst mit der Errichtung des Kölner Rheinauhafens in den 1990er Jahren und dem Umbau samt Modernisierung des Turms zum Archiv der Stiftung FrauenMediaTurm definierte sich der Turm innerhalb des modernen Geschäfts- und Wohnviertels neu. Dabei sollte der Turm weiter als Referenz auf das Mittelalter fungieren. Daher versuchte die für den Umbau verantwortliche Kölner Architektin Dörte Gatermann mit ihrer Arbeitsstrategie „Neuer Kern in alter Hülle" die historisierende Fassade mit dem neuen Inneren konstruktiv zu verbinden.[1] Der Ausbau des Rheinauhafens ging noch weiter: Von dem Turm als Referenz auf längst vergangene Epochen ausgehend, wurden umliegende Bürogebäude in dem Areal des Bayenturms inszeniert und zugleich integriert, indem sich um eine palimpsestartige Schichtung von Altem und Neuem bemüht wurde. Dabei wurden noch erhaltene Spuren der Vergangenheit des Kölner Hafens aufgegriffen und in eine Konstruktion von verschiedenen Zeitschichten übersetzt. Mittelalterliche Relikte wurden im 19. Jahrhundert bewusst als Bezug zur Vergangenheit wiederbelebt und im 20. Jahrhundert wurde diese mehrschichtige historische Substanz des Bayenturms in eine moderne Funktion übertragen. Der folgende Beitrag soll sich der Frage widmen, mit welchen Strategien das Areal des Bayenturms als ein historischer Raum konstruiert wird, indem Zeitspuren und -schichten für den Betrachter architektonisch in Szene gesetzt werden.

Doch vorab einige Worte zur Baugeschichte des Turms: Der Bayenturm wurde während der dritten mittelalterlichen Stadterweiterung Kölns zwischen 1180 und 1250 als Wehrturm der Stadtbefestigung gebaut. Er bildete als Schutz- und Beobachtungsturm den südlichen Markierungspunkt der sieben Kilometer langen Stadtmauer Kölns. Darstellungen des Bayenturms in historischen Stadtansichten zeigen auf, welche zentrale Bedeutung der Turm über Jahrhunderte hinweg hatte. Etwa ab dem 15. Jahrhundert fungierte er als stadtbildprägende Architektur und markierte häufig das linke Bildende der Panoramen Kölns (Abb.1).[2]

Abb. 1 Michael Wolgemut u. Wilhelm Pleydenwurff: Panorama der Stadt Köln, kolorierter Holzschnitt, 32,89 x 47,36 cm, aus: Hartmann Schedel, Liber chronicarum, Bild Nr. XCI, Nürnberg 1493.

## Funktionsverlust seit dem 19. Jahrhundert

Im 17. Jahrhundert durch ein Feuer teilweise zerstört, sollte der Turm unter Stadtbaumeister Josef Stübben während der Anlage des Kölner Hafens 1895 bis 1898 mit dem neuen Konzept „König Rhein" nach seinen Plänen wieder in Stand gesetzt werden. Der Bayenturm blieb südlicher Begrenzungspunkt des neuen 5,7 Hektar großen Hafenbeckens, doch die Entfernung zum Rhein vergrößerte sich durch die baulichen Eingriffe enorm. Heute steht der Bayenturm circa fünfzig Meter vom Rhein entrückt. Mit der weiteren Entfernung zum Rhein verlor der Turm seine Panoramafunktion. Durch jene zunehmende Distanz entbehrte er außerdem einen Großteil seiner ursprünglichen Bauaufgabe: Hatte er vorher eine Wehrfunktion und einen Nutzen als Beobachtungspunkt oder Eisbrecher, raubte man ihm die Aufgabe als Verbindungs- und Anfangspunkt der Stadtmauer durch deren Schleifung ab dem Jahr 1881. Der Ausbau des Hafens im 19. Jahrhundert lässt sich daher als Wendepunkt festhalten, durch den eine Art Funktionsvakuum für den Bayenturm entstand. Mit den städtebaulichen Maßnahmen wurde neben der 500 Hektar großen Stadterweiterung um die Kölner Neustadt die Hafenanlage mit modernster Technik, Eisenbahnnetzen sowie einer Kanalisation ausgestattet und die Umgebung des Turmes neu ge

Abb. 2 Der Malakoffturm, Köln, 2013.

prägt. Dies veränderte die Position, die Funktion und den Wert des Turms maßgeblich, sodass er sich nun als historisierendes Relikt in dem aufkommenden Industrieareal wiederfand.[3]

Doch schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts waren städtebauliche Maßnahmen im Hafenareal durchgeführt worden. Nachdem der 1811 gebaute Sicherheitshafen, der sich heute zwischen der Bastei und dem Ebertplatz befindet, nicht mehr den Anforderungen der modernen Schifffahrt entsprach, begann 1849 der Neubau des Hafens an der vorgelagerten Rheininsel „Werthchen". Unter Stadtbaumeister Wilhelm Harperath entstand ein erweiterter Sicherheits- und Verkehrshafen. Im Zuge dieses Ausbaus wurde die Stadtbefestigung von ihrem südlichen Ende rheinseitig weiter bis zum Hafeneingang gezogen, also bis zum nördlichen Ende des Werthchens. Den nördlichen Abschluss bildete wiederum ein weiterer militärischer Befestigungsturm, der Malakoffturm, welcher direkt an der Hafeneinfahrt errichtet wurde und heute in seiner Gestalt ebenfalls ein historisierendes Gebäude darstellt, welches optische Bezüge zum Mittelalter herstellt. Der neue nördliche Turm und der südliche Bayenturm sind zwar durch ihren Stil und ihre Bauzeit zu unterscheiden, bildeten aber auch zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch einen stark wehrhaft geprägten Rahmen für den neuen Hafen (Abb. 2).[4]

## Zur Baubeschreibung des Bayenturms

Die Höhe des Turmes beträgt heute circa 36 Meter. Die Wände sind entsprechend seinemaligen Wehrfunktion sehr massiv angelegt, wobei die Wanddicke im Untergeschoss 2,50 Meter und in den Obergeschossen noch rund 1,25 Meter beträgt.[5] Der Turm besitzt einen quadratischen Unterbau, der sich über drei Geschosse erstreckt und in seiner ursprünglichen Form etwa in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gebaut wurde. Auf die Basis setzen sich zwei achteckige Obergeschosse, ehemals aus dem 14. Jahrhundert.[6] Die polygonalen Ecken der oberen Geschosse sind mit vier kleinen aufgesetzten Erkern an den Wechsel des Grundrisses angepasst (Abb. 3).

Weiter verfügt der Turm über einen vollständig umlaufenden Zinnenabschluss am Wehrgang. Dieser wird als Brustwehr noch einmal von den darunterliegenden Geschossen abgegrenzt. Ein vorkragender Rundbogenfries mit Kleeblattbögen beginnt unmittelbar unter der Wehrplatte. Die Dreipaßbögen umringen den Turm komplett. Eine doppelt verlaufende Eckkante der kurzen Seite wird mit jeweils einem hellen rechteckigen Ziegelstein übereinander, aber doch unsymmetrisch verziert. Auch das Stockwerkgesims, welches voll rundumlaufend ist, betont die Grenzen der Architektur dahingehend, dass die beiden Obergeschosse noch einmal klar getrennt werden. Den Bezug des Turmes zur Stadt Köln schaffen die reliefartigen schräggestellten Wap pen an den schmalen Seiten der Obergeschosse.[7] Ein weiteres Distinktionsmerkmal der unterschiedlichen Funktionsebenen des Turms bilden die unterschiedlichen Steinarten, die genutzt

Abb. 3 Der FrauenMediaTurm, Köln, 2013.

wurden. Ist der Sockelbereich eher in Basalt, Tuff und Trachyt gehalten, findet sich im oberen Teil hauptsächlich Tuffstein. Tuff ist ein weiches, poröses Vulkangestein und hat dadurch eine aufgelockerte, raue und unplane Oberflächenstruktur. Tuff findet sich als heller Braun- bzw. Ockerton und wird im Mauerbau genutzt. Basaltgestein, ein Ergussgestein mit metallischen Substanzen, ist dagegen durch seine gräuliche Farbe und feste Substanz charakterisiert und wurde im Sockelbereich des Bayenturms in dem reihenartig aufgesetzten Läuferverband an den oberen Teilen des Untergeschosses genutzt. An den Eckbereichen des Sockels finden sich verstärkt größere dunkle Quader, ähnlich der Eckbetonung der Obergeschosse. Ein stabileres Material, also der dunkle Basalt, wurde im Bodenbereich des Mauerwerks verwendet, um dort das Mauerwerk zu schützen. Die Stockwerke sind dementsprechend auch äußerlich durch die unterschiedlichen Materialien gut voneinander zu unterscheiden. [8]

Nach seiner massiven Zerstörung im Zweiten Weltkrieg und dem Niedergang des südlichen Hafens in den 1950er und 60er Jahren verstärkte sich der Funktionsverlust des Bayenturms, der die nächsten fünfzig Jahre andauern und ihn bis zum städtebaulichen Ideenwettbewerb für die Neugestaltung des Rheinauhafens im Jahr 1992 als ruinösen Stumpf stehen lassen sollte.[9] Vor diesem jüngsten Umbau waren von dem Bayenturm nur noch die mittelalterliche Sockelzone und Teile des anschließenden historisierenden Geschosses vorhanden.

### Die Rekonstruktion in den 1990er Jahren: Der Weg zum Erinnerungsort

Der Bau des Rheinauhafens versteht sich so zusammen mit dem Innenumbau des Turms 1994 als ein erneuter Wendepunkt, der dem Turm nicht nur zu einer neuen Gestalt, sondern auch einer neuen Funktion verhalf. Bereits vor dem eigentlichen Ideenwettbewerb für den Rheinauhafen war in den 1980er Jahren der Entschluss gefasst worden, den Bayenturm nach Stübbens Plänen aus dem Jahr 1895 wiederaufzubauen. Die ehemalige Stadtkonservatorin Hiltrud Kier betreute den äußeren Wiederaufbau des Turms schließlich in den 1990er Jahren. Konzepte und Gelder für einen Innenausbau fehlten anfangs jedoch. Man versuchte also das mittelalterliche Erbe des Turms nach seiner rekonstruierten Version des 19. Jahrhunderts wieder aufleben zu lassen. So findet sich, angelehnt an die einst wichtige Funktion und Bedeutung des Turmes und sicherlich auch in dem Bewusstsein der Stadt Köln, nach dem Zweiten Weltkrieg wenig mittelalterliche Relikte innerhalb des Stadtbildes zu besitzen, der Wunsch, den Turm als historisierende Rekonstruktion einer Vergangenheit zu bewahren.[10]

Vom Land Nordrhein-Westfalen wurde festgesetzt, das Bauvorhaben nur unter der Bedingung der Schaffung einer öffentlichen Begegnungsstätte finanziell zu unterstützen. 1991 wurde dem von Alice Schwarzer und Jan Philip Reemtsma gestützten Vorhaben eines „Feministischen Archivs und Dokumentationszentrums" in der Stiftung FrauenMediaTurm die Zusage ausgesprochen.[11] Einer der Punkte, die den Ausschlag gaben, soll die Stärkung des Medienstandorts Köln gewesen sein, was durch ein für jedermann zugängliches Dokumentationszentrum mit im Jahr 2016 nach eigener Angabe „15.150 Büchern, 34.850 Aufsätzen sowie 28.722 Zeitschriften-Ausgaben", einem 8000 Fotos, Plakate und Flugblätter umfassenden Bildarchiv, einer von den 1970er bis in die 1990er Jahre reichenden Pressedokumentation sowie einer Sammlung von

Nachlässen von Aktivistinnen der Frauenbewegung sicherlich als zutreffend bezeichnet werden kann.[12] Der FrauenMediaTurm ist eine gemeinnützige Stiftung und versteht sich selbst als ein „Hort des lebendigen Gedächtnisses von Frauen, der Sicherung der Geschichte ihrer Emanzipation."[13] 1994 gewann der FrauenMediaTurm den Architekturpreis „Auszeichnung vorbildlicher Bauten in Nordrhein-Westfalen".[14]

Um dem Archiv einen passenden modernen wie funktionellen Rahmen zu geben, sollte nach Alice Schwarzers Wünschen Dörte Gatermann den Innenumbau durchführen. Die Kölner Architektin des Architekturbüros Gatermann + Schossig konnte sich anfänglich nur wenig mit dem Turm identifizieren: „Das ist nichts für mich. Der Turm ist ja historisierend aufgebaut, das geht ja gar nicht."[15] Gatermann sah sicherlich dennoch eine gewisse berufliche Herausforderung darin, sich jenseits von ihrer modernen technologisch-effizienten Architektur mit diesem Gebäude zu beschäftigen. Der innovative wie individuell praktikable Aspekt steht in ihren Arbeiten im Vordergrund; genau diesen Anspruch versuchte sie nun in der auf vergangene Epochen rekurrierenden Hülle des Bayenturms zu verorten. Gatermann selber beschreibt ihre Arbeitsstrategie dahingehend so:

> „Meine Vorstellung war die eines neuen Inhalts in der alten Hülle: wie wenn in ein altes Futteral ein neuer Gegenstand hineingeschoben würde, der durch die Löcher der alten Umhüllung hindurch scheint."[16]

Gatermann wandte mit ihrer Strategie „neuer Kern in alter Hülle" nach dem Wiederaufbau des Turmes ein weiteres konstruktives Vergangenheitsprinzip an. Die äußere Identität des Turms blieb in Form der Rekonstruktion der nach mittelalterlichen Bauformen wiederhergestellten Steinfassade des 19. Jahrhunderts sinnbildlich erhalten, doch eine neue Identität wurde im Inneren geschaffen. Wie bei einem Palimpsest, einer antiken oder mittelalterlichen Schrift, die nach dem Abschaben eines älteren Textes wieder neu genutzt und somit überschrieben wird, wurden auch bei dem Umbau des Bayenturms in den FrauenMediaTurm Teile des Baus überschrieben. Die Rekonstruktion der mittelalterlichen Fassade des Bayenturms muss dabei als intentional verstanden werden, sind Verweise auf das Mittelalter im Fall des FrauenMediaTurms doch bewusst beibehalten, sogar inszeniert und auch beim Innenumbau als direkte Referenz genutzt worden. Die unterschiedlichen Rekonstruktionen von Alt und Neu sehen sich beim Bayenturm auch durch Thomas Belmontes bei architektursoziologischen Studien in Neapel entwickelte Idee der *Porosität* aufgezeigt und miteinander verbunden.[17] Nach Belmonte gibt es bestimmte Möglichkeiten der Öffnung und der Verbindung von Außenraum und Innenraum. Eine Technik des *Durchscheinens* soll auch nach Gatermanns Plan Bezugspunkte zwischen dem modernen Innenraum und der mittelalterlich anmutenden Fassade – und damit zwischen den Zeitschichten – herstellen.

Eine weitere historische Schicht wird im neuem Geschäfts- und Wohnviertels des Rheinauhafens durch Referenzen an die einstige Nutzung als Hafenareal inszeniert, indem alte Kräne sowie die darauf rekurrierenden Kranhäuser von Hadi Therani an die alte Hafenarbeit erinnern. Die Fassadengestaltung in Backstein als typisches Material für Hafenarchitektur findet sich ebenfalls als Referenz, so wie alte Schienen immer noch den Hafenausbau im 19. Jahrhundert präsent halten. Diese weiteren Zeitspuren, die auf die einstige Nutzung als Hafen verweisen, wurden bewusst als Erinnerung an Vergangenes belassen. Eine geschichtete Vergangenheit wird folglich konstruiert, sodass langfristig ein kollektives Gedächtnis einer vergangenen Zeit und ihrer Architektur erschaffen werden kann.[18] Auch der Bayenturm ist mit seinem Umbau und der Integration in eine neue, moderne Umgebung bewusst geformt worden. Verschiedene Zeitschichten werden hier präsentiert und arrangiert, um den Turm als Geschichtsort auszustellen und innerhalb einer möglichen Erinnerungslandschaft auszurichten.

## Der Innenumbau 1994

Die Umnutzung des Turms als Archiv bedurfte einiger moderner Veränderungen, wie zum Beispiel die Installation eines Aufzuges und funktionaler Arbeitsplätze. Doch statt diese Veränderungen zu verschleiern, setzte Gatermann diese Differenz von historisierend und modern bewusst in Szene und machte sie zu ihrem Grundkonzept, welches sich durch den kompletten Umbau zieht. Aus Respekt vor dem Alten, aber auch vor dem Neuen, wurde beides optisch sowie räumlich getrennt. Dieser Gedanke wurde zum Beispiel bei der Galeriekonstruktion umgesetzt (Abb.4).

So hängt die moderne Stahlkonstruktion, die durch einen umlaufend einbetonierten Ringanker im Dachrost gehalten wird, frei im Inneren des Turms. Es gibt gewissermaßen keine feste Verbindung, sondern eine bewusste räumliche Distanz zwischen dem Alten und dem Neuen, die durch das exakt industriell vorproduzierte Stahlgerüst und die gegensätzlich schiefe Hülle bestätigt wird. Die Begrenzung von Alt und Neu funktioniert, aber dennoch müssen auch Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Epochen und Konzepten entstehen:

> „Das hieß für alle Einbauten, daß sie die Sprache der heutigen Architektur sprechen und sich von der historischen Hülle deutlich abheben müßten, nicht nur in Material oder Farbe, sondern auch durch einen tatsächlichen räumlichen Abstand. Die heutigen, durch die industrielle Fertigung exakt geometrischen Formen sollten aufgegriffen werden; der Abstand, der sich beim Einbau in den schiefwinklig verdrehten Turm zwischen altem Mauerwerk und neuem Inhalt ergibt, müßte deutlich sichtbar sein."[19]

Abb. 4 Die Galeriekonstruktion im FrauenMediaTurm, Köln, 2003.

Es hatte vor dem Umbau bereits Vorstudien gegeben, um den Turm für ein Archiv nutzbar zu machen: Galeriekonstruktionen sollten die geringe Grundfläche des Turmes übergehen, indem die Höhe des Turmes ausgenutzt wird. Diesen Aspekt entwickelte Gatermann mit ihren freihängenden Galerieaufhängungen weiter. Allerdings sah der ursprüngliche Plan Halterungen im Mauerwerk, eine alte hölzerne Treppe aus der Severinstorburg sowie einen hölzernen Abschluss nach oben vor, welche sicherlich Gatermanns architektonischen Ideen sowie ihrer Lichtästhetik grundlegend widersprochen hätten. Sie stellt gerade den freien Blick über den Rhein und die Öffnung zum Himmel, zum Licht, als klare Stärke des Turms dar.[20] Das Thema Licht und Durchleuchtung ist einer der zentralen Punkte in der Umgestaltung. In Gatermanns Architektur wird das Licht zu einem bestimmenden und ordnenden Aspekt. Die Problematik der adäquaten Ausleuchtung des ehemaligen Festungsbaus beschäftigte die Architektin maßgeblich:

> „Und dann das Licht! Das Licht, das uns im Turm soviel Kopfzerbrechen bereitete. Denn jeder Raum wird in seinem Volumen und in seinem Charakter erst durch Licht erlebbar, und vor allem durch natürliches Licht. Natürliches Licht beeinflußt den Menschen, seine Stimmung nach innen und seine Orientierung nach außen durch die meist unbewußte Wahrnehmung des Wechsels von Tageszeiten und Wetter. Doch die Öffnungen in der Außenhaut des Wehrturms sind sehr klein, für die neue Nutzung jedoch mußte möglichst viel Tageslicht einfallen für die Arbeitsplätze und die Bibliothek - gleichzeitig durfte kein Licht an die Bücher kommen."[21]

Die Wichtigkeit des Tageslichts wird durch Gatermanns „Himmelsauge" gelöst. Diese 2,50 Meter mal 2,50 Meter große Glaspyramide wurde in dem obersten Raum mittig in der Decke installiert und schenkt somit dem offenen Innenbereich der Galerien das nötige Tageslicht. Die Bücher und Dokumente kommen durch die eingehängte Galerie nicht in Kontakt mit der Außenwand und werden vor Tageslicht geschützt. Gleichzeitig wurden an den schmalen Fenstern des Turms die Arbeitsplätze installiert, um dort das natürliche Licht optimal auszunutzen.

Nach der Beschreibung der Besonderheit der Galeriekonstruktion und der Lichtführung wird nun auf die einzelnen Geschosse eingegangen, um den Blick auf den Umbau zu vervollständigen. Der unterste Bereich, der Sockel, schließt mit einem Kreuzgratgewölbe und wird als Ausstellungs- und Vortragsraum genutzt. In dem mittelalterlichen Gewölbe finden sich auch eine Teeküche und Toilettenräume, sowie ein überraschendes Relikt aus alten Zeiten: ein mittelalterlicher Brunnenschacht, der 1993 bei einem Hochwasser den Raum durchnässt hat, sodass dieser für die Lagerung von Büchern ungeeignet ist. Der eigentliche Eingang des Archivs findet sich im ersten Obergeschoss, in dem der Empfang, Technikräume und der Startpunkt des Aufzugs untergebracht sind. Über die Treppe, die noch Stübben errichten ließ, gelangt man von der Uferstraße in den alten Wehrgang, der zu einem Informations- und Wartebereich ausgebaut wurde. Die erste bis dritte Etage samt dem Obergeschoss des alten Wehrgangs dient dem Archiv als

Arbeits- und Bürofläche und ist für das Publikum nicht nutzbar. Auch in dem circa sieben Meter hohen dritten Geschoss verwendete Gatermann eine Galeriekonstruktion, die die Grundfläche kaum eingeschränkt und die große Höhe des Raumes optimal ausnutzt. Wie schon beschrieben findet in dem Übergang der beiden oberen Geschosse ein Wechsel im Grundriss statt, der mit den vier Eckerkern ausgeglichen wird; in diesen Nischen des dritten Geschosses wurden Sitzplätze und Küchennischen untergebracht. Die Fensternischen der anderen Geschosse sind ebenfalls zur Ausnutzung der Lichtverhältnisse durchweg als Arbeitsplätze ausgebaut. Im vierten Geschoss schließt sich dann die Galerie der öffentlichen Bibliothek und das „Himmelsauge" samt Dachauf- und umgang an. Der oberste Raum ist auch gleichzeitig der größte, mit einer Fläche von circa neun mal neun Metern und einer Höhe von etwa acht Metern. Dieser Raum ist zudem in seiner Gesamtheit wahrnehmbar, da die gelbe Brandschutz-Betonplatte, eine Betonschotte, den Raum nicht von den Treppen abgrenzt, wie es in den anderen Geschossen der Fall ist. Gatermann selbst bewertet die Größe der vierten Etage wie folgt: „In diesem Raum ist der ursprüngliche Turm am stärksten erlebbar [...]".[22] Gewiss ist dieses Erleben begründet durch die Größe des Raumes, durch welche man die Monumentalität des Turmes ermessen kann. All dies bietet, durch die Sicht über den Rhein bekräftigt, ein erhabenes Gefühl, in dem sich der Besucher der Historie des Turms bewusst wird.[23]

Ein weiteres Beispiel für die Verbindung von Alt und Neu ist die Nutzung von metallenen Materialien für die Fenster. Die Tatsache, dass Gatermann moderne, metallene Fenster und nicht die nach Stübben eigentlich vorgesehenen hölzernen nutzt,[24] greift Thomas Belmontes schon erwähntes Konzept der *Porosität* auf, mit welchem die Spuren des Neuen in dem Vergangenen bereits von außen für den Betrachter sichtbar sein sollen. Gemäß Gatermanns architektonischer Strategie sollen sich ältere und neuere Bauteile voneinander abgrenzen und doch klar Referenzen aufeinander zulassen. Dies gelingt mit den Fenstern als Verweis auf den Innenumbau theoretisch sehr schlüssig, doch für den Betrachter ist es teilweise schwierig, diese Detailveränderung von außen wahrzunehmen. Gatermann wendet sich sowohl bei der Treppe, dem Dachabschluss und bei den nach außen zeigenden Fensterrahmen gegen die Nutzung von Holz. Stattdessen sollten moderne Materialien nach außen als auch im Inneren die Eingriffe, die den Turm in seiner Geschichte erneut verändert haben, offen aufzeigen:

> „Das Konzept beinhaltete die historischen Teile der Gebäudehülle vom neuen Innenausbau zu trennen. Dieses wurde nicht nur durch den Einsatz zeitgemäßer Materialien wie Stahl, Glas, Betonwerkstein und Schichtholz sondern auch konstruktiv abgesetzte Bauteile erreicht. Entsprechend wurden die Stahlgalerien von der Decke abgehängt und mit Abstand zum mittelalterlichen Mauerwerk eingesetzt."[25]

Auch die von Hadi Therani vorgenommene Freiraumgestaltung macht durch die modernen metallenen Treppenläufe und Abgrenzungen aus Beton als Rahmung des Bayenturms deutlich, dass sich der Turm in einem neuen, nicht mehr mittelalterlichen oder neuzeitlichen Umgebungszustand befindet.

### Integration von Alt und Neu: Die Umgebungsarchitektur

Der Versuch, Vergangenes und Neues in einem Bauwerk zu vereinen, gelingt beim Bayenturm durch die Strategie Gatermanns, eine Konstruktion von Zeitebenen zu präsentieren. Ferner nutzt die Umgebungsarchitektur die Spuren der alten Bayenturmfassade, um sich in ihrer Gestalt wiederum im neuen Rheinauhafen zu positionieren. Die Gestaltung der umliegenden Büro- und Wohngebäude sowie der Freiräume bezieht sich so ebenfalls auf verschiedene vergangene Zeiten.

Als direkter Nachbar des Bayenturms sollte das Kontor 19 mit seinem Baubeginn 2004 ein modernes und effizientes Bürogebäude werden. Dabei stellte sich erneut Dörte Gatermann als Architektin der Verantwortung und der Schwierigkeit, ein modernes Gebäude in all seiner Konsequenz in ein ehemals hafenarchitektonisches Umfeld einzuarbeiten.[26] Sie nutzte dabei den Bayenturm sowie das in Backstein gehaltene Hafenamt als historische Bauwerke, Spuren des Vergangenen, und orientiert sich an deren Fassadenstruktur sowie Farbgebung. Glaspaneele wechseln sich beim Kontor 19 mit eloxier-geätzten Metallpaneelen ab. Dadurch entsteht ein lebendiges Wechselspiel zwischen geschlossenem, reliefstrukturiertem Metall und offenen großen Glaselementen. Der Schattenwurf der Reliefstruktur, die Spiegelungen des Himmels oder der Sonnenstrahlen ändern sich je nach Lichteinfall. Dieses Spiel mit den Materialen Glas und Metall sowie das dazukommende Spiel der unterschiedlichen Fassadenfarben greift den natürlich-verlebten Charakter der Natursteinfassade des Bayenturms auf, ohne sich mit ihm messen zu wollen. Die extrem plane Integralfassade trägt durch ihre ebenmäßige Unaufdringlichkeit dazu bei, die äußere Hülle des Bayenturms nicht zu übertrumpfen. Besitzt der Turm zwar heute längst nicht mehr jene außerordentliche Panoramafunktion wie noch im Mittelalter, sticht er dennoch von Weitem mit seinem rustikalen Zinnenkranz klar aus den fast auf einer Ebene liegenden flachen Dächer der Umgebungsarchitektur, wie die zum Rhein vorgelagerten Wohnhäuser, hervor (Abb.5). Die Grundidee, die historischen Gebäude nicht zu übergehen, wurde auch durch die Reduzierung der obersten Etage des Kontors 19 umgesetzt. Anders als im anfänglichen Bebauungsplan angedacht, wurde das Dachgeschoss als gläsernes Staffelgeschoss mit einer Dachterrasse gebaut, welches so eine Reduzierung der Baumasse hin zum Bayenturm vollzieht. Der zum Bayenturm hin ausgerichtete Teil verjüngt sich gewissermaßen in seine Richtung. Er lässt dem Turm Luft und bietet gleichzeitig durch die umlaufende Terrasse Gelegenheit, den Rhein und das historisierende Nachbarsgebäude zu betrachten.

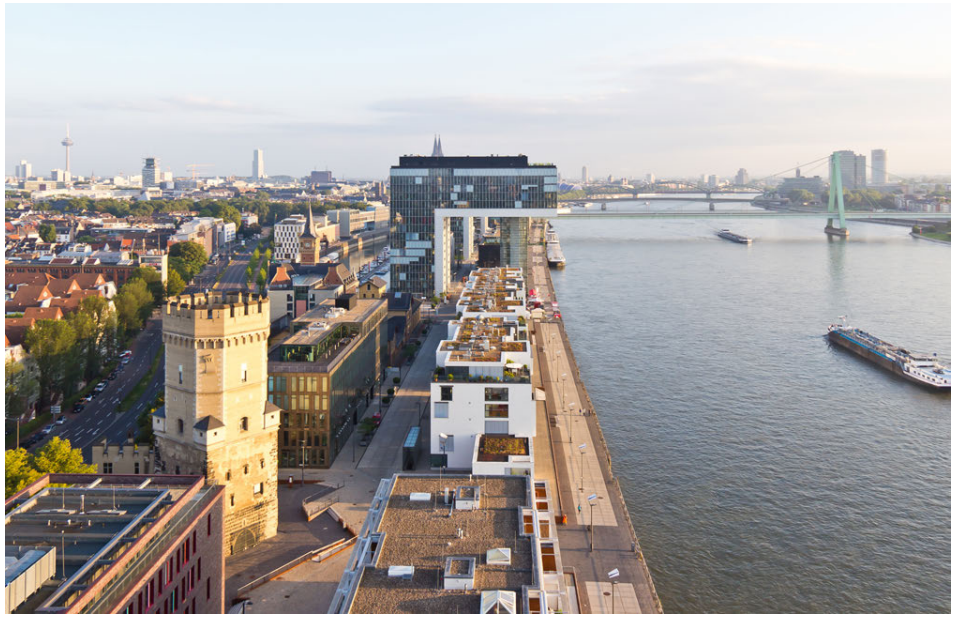


Abb. 5 Der FrauenMediaTurm in seiner Umgebungsarchitektur, Köln, 2013.

Ein weiteres an den Bayenturm anschließendes Gebäude ist das Baufeld 21. Auch dieses im Backstein der Hafenarchitektur gehaltene Bürogebäude, welches von dem Architekten Ulrich Coersmeier entworfen wurde, wählt eine Verschmälerung seines obersten Geschosses zum Bayenturm hin. Obschon das Baufeld 21 gleichfalls unmittelbar neben dem Turm steht, wird erst auf der vom Bayenturm abgewendeten Seite die volle Größe des frontalen Fassadenteils ausgeführt. In diesem Teil der vom Bayenturm abgewendeten Seite befinden sich zudem Cafés, wodurch das funktionale Zentrum ebenfalls auf diesen Gebäudeteil gelenkt wird. Auf der Seite, die zum Bayenturm ausgerichtet ist, wurde diese Betonung von Architektur und Funktion nicht ausgeführt.

Betrachtet man weiter den genauen Standpunkt des Turms innerhalb seiner Umgebungsarchitektur sowie die Konstellation der Gebäude zueinander, so erkennt man, dass die schräge Stellung des Turms zwischen dem längsorientierten Kontor 19 und dem Baufeld 21 durchaus kein unsymmetrisches Bild ergeben muss, da die Freiraumgestaltung durch Treppen und Geländer die drei Gebäude miteinander verbindet. Zusätzlich wurde die Schrägstellung des Turms aufgegriffen, wodurch er wie in einem architektonischen Band der drei Gebäude in das Gesamtkonzept des Rheinauhafens eingegliedert wird (Abb. 5).

## Fazit

Das Kontor 19 und das Baufeld 21 als moderne Bürogebäude stehen stellvertretend für das Redevelopment des Rheinauhafens zum Freizeit- und Gewerbegebiet in den 1990er Jahren. Der Bayenturm hat diese Umnutzung sowohl in seiner Umgebung miterlebt als auch ‚am eigenen Leib' erfahren. Es gelang der Architektin Dörte Gatermann sowohl eine neue Funktion baulich umzusetzen als auch mit Hilfe ihrer Strategie des „neuen Kerns in alter Hülle" eine palimpsestartige Konstruktion von Erinnerung an eine Vergangenheit zu inszenieren sowie mit der bewussten Herausstellung des Konstrukts von Alt und Neu innerhalb des Gebäudes selber diese verschiedenen Zeitspuren sinnvoll miteinander zu verbinden. Durch den FrauenMediaTurm wurde eine öffentliche Dokumentationsstätte geschaffen

Vor dem Umbau in den 1990er Jahren war der Bayenturm eine Ruine – und zwar nicht des alten mittelalterlichen Wehrturms, sondern einer aus dem 19. Jahrhundert stammenden Rekonstruktion desselben. Die bauliche Substanz und die Vergangenheit des Turms veränderte sich im Laufe der Geschichte mehrmals mit Versuchen, den mittelalterlichen Charakter des Turmes nachzubilden. Auch die Architektin Dörte Gatermann ließ diese Rekonstruktionen Teil ihres eigenen baulichen Konstrukts werden, als sie mit dem Innenausbau zum FrauenMediaTurm beauftragt wurde. Sie versuchte die Referenz auf den historischen Gehalt des Turms durch das Beibehalten der originalmittelalterlichen Sockelzone und der beiden nachmittelalterlichen Rekonstruktionen zu bestärken. Die Fassade blieb unverändert, nur das Innere sowie der Dachabschluss wurden mit der freihängenden Galerie neu definiert. Die Umhüllung des Bayenturms wurde zudem wichtigster Ausgangs- und Referenzpunkt für die Gestaltung der umliegenden modernen Bürogebäude.

Ohne einen denkmalpflegerischen Diskurs abzubilden bleibt jedoch offen, ob die mehrfachen Nachformungen des Turmes mit der zusätzlichen Einrichtung eines Archivs im Innenraum einen Gewinn für den Bayenturm darstellen. Sicherlich verhalf die neue Bauaufgabe zu einer neuen Nutzung und damit einer neuen funktionalen Daseinsberechtigung für den Turm, die er doch während des Hafenausbaus ab dem 19. Jahrhundert verloren hatte. Doch eine Wiederherstellung birgt auch immer die Gefahr etwas zu verfremden und zu verfälschen. Gerade der Bayenturm kann damit die Komplexität eines architektonischen Umgangs mit unterschiedlichsten Epochen, Rekonstruktionen, Zerstörungen und baulichen Eingriffe aufzeigen. In seiner Basis ist er ein mittelalterlicher Wehrturm. Teile der weiteren Geschosse wurden im 19. Jahrhundert nach einem Brand wiederaufgebaut. Der Zweite Weltkrieg zerstörte diese Rekonstruktion, und ab den 1990er Jahren versuchte man innerhalb der Umgestaltung des Kölner Hafens dieses Relikt verschiedenster Zeitschichten wieder neu erstehen zu lassen. Sowohl die äußere Hülle als auch der Innenraum erweisen sich dabei als Konstruktionsleistungen. Von außen soll die Ver-

änderung des Gebäudes zwar durch die Verwendung von modernen Metallfenstern und eine Informationstafel sichtbar sein, doch der Verweis auf die baulichen Eingriffe am Turm ist für den Betrachter weder unmittelbar noch deutlich erkennbar.

Die vielfachen Eingriffe in die historische Substanz des Bayenturms haben ihn fast zu einem ahistorischen Objekt werden lassen. Wie es Ulrich Grützner treffend zusammenfasst: „Außen rekonstruierten die Architekten, innen modernisierten sie."[27] Der Bayenturm ist ein Bauwerk, welches sich außen wie innen einerseits auf die Vergangenheit berufen soll und andererseits modernsten Standards genügen soll. Das Verbinden dieser dichotomen Aufgabe ist Dörte Gatermann gelungen. Doch bewusst sein sollte man sich dennoch, dass der FrauenMediaTurm eben ein Versuch bleibt, eine vergangene Zeit abzubilden. Er ist ein künstlich geschaffenes Zeitkonstrukt, womit dieser Beitrag an Diskussionen um den nicht unproblematischen Begriff der Authentizität anschließen kann.[28] Daher wäre es für weitere bauhistorische Untersuchungen interessant, den denkmalpflegerischen Umgang mit der Bausubstanz kritisch zu erörtern.

## Endnoten

1 Dörte Gatermann, „Der neue Kern in alter Hülle. Die Architektin Dörte Gatermann analysiert das Aufeinanderprallen von Geschichte und Moderne", in: Alice Schwarzer (Hg.), Turm der Frauen. Vom alten Wehrturm zum FrauenMediaTurm, Köln: DuMont 1994, S. 34-52: 44.
2 Engelbert Gries, Die Mauer von Cöln. Historie und Histörchen rund um die mittelalterliche Stadtbefestigung, Köln: Rheinauverlag 1989, S. 22.
3 Zur Geschichte des Bayenturms und Rheinauhafens vgl. auch: Hiltrud Kier, „Der Wiederaufbau: ein wahrer Krimi. Die (Ex-) Stadtkonservatorin Prof. Hiltrud Kier sagt, wie es wirklich war…", in: Alice Schwarzer (Hg.), Turm der Frauen. Vom alten Wehrturm zum FrauenMediaTurm, Köln: DuMont 1994, S. 81-90: 81; Barbara Precht von Taboritzki, Der Kölner Rheinauhafen, Neuss: Neusser Druckerei und Verlag 1999, [Rheinische Kunststätten, 446], S. 12.
4 Vgl. Precht von Taboritzki, Der Kölner Rheinauhafen, S. 3, 6; Claudia Kroth, Der Rheinauhafen Köln. Eine Chronik in Bildern, Köln: Greven 2001, S. 13-14.
5 Vgl. Gatermann, „Der neue Kern in alter Hülle", S. 44.
6 Günther Binding, Köln- und Niederrhein-Ansichten im Finckenbaum-Skizzenbuch 1660-1665, Köln: Greven 1980, S. 158.
7 Vgl. Kier, „Der Wiederaufbau: ein wahrer Krimi", S. 81-82.
8 Rudolf Graubner, Lexikon der Geologie, Minerale und Gesteine, München: Vollmer 1980, S. 42, 392.
9 Vgl. Binding, Köln- und Niederrhein-Ansichten im Finckenbaum-Skizzenbuch 1660-1665, S. 158; Werner Schäfke, „Mit den Augen der heiligen Ursula. Der Direktor des Kölnischen Stadtmuseums, Dr. Werner Schäfke, zeigt den Blick auf den Bayenturm", in: Alice Schwarzer (Hg.), Turm der Frauen. Vom alten Wehrturm zum FrauenMediaTurm, Köln: DuMont 1994, S. 71-81: 78; vgl. Kier, „Der Wiederaufbau: ein wahrer Krimi", S. 83-84; vgl. Kroth, Der Rheinauhafen Köln, S. 13; Nicole Bilstein, Geschichte und bauliche Entwicklung des Kölner Rheinauhafens, Dissertation, Universität zu Köln: 2009, S. 67.
10 Beate Binder, „Gedächtnisort", in: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz (Hg.), Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon, Reinbek: Rowohlt 2001, S. 199.
11 Vgl. Gatermann, „Der neue Kern in alter Hülle", S. 34; vgl. Kier, „Der Wiederaufbau: ein wahrer Krimi", S. 84-86.
12 „Selbstdarstellung FrauenMediaTurm 2016", http://www.frauenmediaturm.de/fileadmin/PDF/FMT/SelbstdarstellungFMT2016.pdf vom 10.12.2017.
13 „Willkommen im FrauenMediaTurm", http://www.frauenmediaturm.de/home/ vom 23.11.2017.
14 „Besondere Bauten. FrauenMediaTurm Köln", http://www.gatermann-schossig.de/pages/de/alle_projekte/others/40.frauenmediaturm_koeln.htm vom 28.11.2017.
15 Ana Maria Bermejo u. Nicole Zimmermann, Frauen im Kölner Rheinauhafen. Architektur und Lebensläufe, Gudensberg-Gleichen: Wartbergverlag 2011, S. 54f.
16 Vgl. Gatermann, „Der neue Kern in alter Hülle", S. 42.
17 Vgl. Thomas Belmonte, The Broken Fountain, Columbia: Columbia University Press 2005.
18 Aleida Assmann, „Kollektives Gedächtnis", in: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz (Hg.), Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon, Reinbek: Rowohlt 2001, S. 308-310.19 Vgl. Gatermann, „Der neue Kern in alter Hülle", S. 42.
20 Ebd., S. 38-42.
21 Ebd., S. 47.
22 Ebd., S. 45.
23 Ebd., S. 44-47.
24 Ebd., S. 38-44.
25 „Besondere Bauten. FrauenMediaTurm Köln", http://www.gatermann-schossig.de/pages/de/alle_projekte/others/40.frauenmediaturm_koeln.htm vom 28.11.2017
26 Vgl. Bermejo u. Zimmermann, Frauen im Kölner Rheinauhafen, S. 56-57.
27 „FrauenMediaTurm", http://bauwatch.koelnarchitektur.de/pages/de/architekturfuehrer/40.frauenmediaturm.htm vom 28.11.2017.
28 Vgl. z.B. Helmut Lethen, „Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze", in: Hartmut Böhme u. Klaus R. Scherpe (Hg.), Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, Reinbek: Rowohlt 1996, S. 205-232.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1: Michael Wolgemut u. Wilhelm Pleydenwurff: Panorama der Stadt Köln, kolorierter Holzschnitt, 32,89 x 47,36 cm, aus: Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*, Bild Nr. XCI, Nürnberg 1493 © Universitätsbibliothek Heidelberg.

Abb. 2: Der Malakoffturm, Köln, 2013. © Werner von Basil, Wikimedia Commons, CC-BY-SA 3.0.

Abb. 3: Der FrauenMediaTurm, Köln, 2013. © Raimond Spekking, Wikimedia Commons, CC-BY-SA 3.0.

Abb. 4: Die Galeriekonstruktion im FrauenMediaTurm, Köln, 2003. Foto: Jens Willebrand. © Jens Willebrand, http://bauwatch.koelnarchitektur.de/pages/de/architekturfuehrer/40.frauenmedia-turm.htm vom 11.12.2017.

Abb. 5: Der FrauenMediaTurm in seiner Umgebungsarchitektur, Köln, 2013. © Raimond Spekking, Wikimedia Commons, CC-BY-SA 4.0.

# Das Medusa-Dilemma oder wie visualisiert man kulturelles Gedächtnis? Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin | Charlotte Püttmann

Was ist da mitten in Berlin in der Nachbarschaft zum Bundestag entstanden? Für die Publizistin Lea Rosh ist ein *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* entstanden.[1] Für den Architekten Peter Eisenman ist ein *Mahnmal für die deutsche Bevölkerung* entstanden.[2] Für den Schriftsteller Martin Walser ist ein *fußballfeldgroßer Albtraum* entstanden[3] und für den AfD-Politiker Björn Höcke ist ein *Denkmal der Schande* entstanden.[4] Konkret ist eine *abstrakte Architektur* entstanden: Auf einem circa 19.000m² großen, unregelmäßig abgesenkten Gelände wurden 2.711 Betonstelen aufgestellt (Abb. 1).

Abb. 1 Marko Priske: Stelenfeld mit Besuchern, Berlin, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Pressefoto.

Abb. 2 Marko Priske: Ort der Information, „Raum der Familien", Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Pressefoto.

Die Architektur wird durch den sogenannten „Ort der Information" ergänzt, welcher in der südöstlichen Ecke des Stelenfeldes unterirdisch auf 800m² nach einem Konzept der Berliner Ausstellungsgestalterin Dagmar von Wilcken angelegt wurde (Abb. 2). Der Förderkreis *Denkmal für die ermordeten Juden Europas e.V.* um Lea Rosh definiert die Funktion des Ortes so, dass er die abstrakte Form der Erinnerung, die das Denkmal vermittelt, durch Informationen zu den Opfern ergänzen solle.[5] Des Weiteren schreibt er, dass durch die Darstellung exemplarischer Lebens- und Familiengeschichten die Personalisierung von Erinnerung erreicht werden solle (Abb. 3).[6]

Dieser Aufsatz behandelt die Konzeption des 2005 eröffneten Denkmals als visualisiertes kulturelles Gedächtnis und seine Rezeption. Als theoretische Grundlage[7] dienen hier Jan Assmanns Ausführungen zur Gedächtnistheorie.[8] Diese basiert auf der Unterscheidung zwischen dem individuellen und dem kollektiven Gedächtnis. Das kollektive Gedächtnis setze sich wiederum zusammen aus dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis. Das kommunikative Gedächtnis generiere sich aus Alltagsgesprächen und werde sozial vermittelt. Sein Zeithorizont sei auf maximal einhundert Jahre beschränkt. Das kulturelle Gedächt-

Abb. 3 Marko Priske: Ort der Information, „Raum der Namen", Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Pressefoto.

nis hingegen biete der Gesellschaft Fixpunkte, das heißt in ihm würden schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit verankert, indem deren Erinnerung durch kulturelle Formung, etwa Texte, Riten oder Denkmäler und institutionalisierte Kommunikation, das heißt Rezitation, Begehung oder Betrachtung wachgehalten würden. Dadurch schaffe sich eine Gesellschaft feste Erinnerungsfiguren. Als Beispiel nennt Assmann den jüdischen Festkalender.[9]

Ein kurzer Rückblick auf die Debatten um die Entstehung des Denkmals soll einen ersten Eindruck der Problematik der Konzeption sowie Rezeption geben. In der Diskussion um das Denkmal wurden und werden verschiedene Stimmen laut. Schon vor dem Bau konnte man in der Wochenzeitung *Die Zeit* im Jahr 1999 Jan Philipp Reemtsmas Forderung nach einer mit dem Denkmalbau einhergehenden besseren finanziellen Ausstattung der Gedenkstätten an den Orten des Mordes und nach Entschädigungszahlungen an die noch lebenden ehemaligen Zwangsarbeiter lesen, da sonst ein Denkmal gewordenes Dementi der Intention entstehe.[10] Eine Woche vor der Einweihung las man in der *Zeit* im Mai 2005 die Befürchtung des SPD-Politikers und damaligen Staatsministers für Kultur und Medien Michael Naumann, dass das Denkmal, wie der Schriftsteller Robert Musil es beschreibt, nach gewisser Zeit unsichtbar werden könnte und damit der Gleichgültigkeit und dem Vergessen zum Opfer falle.[11] Bereits nach längerem Bestehen der Anlage hörte man den Publizisten Rafael Seligmann im *Deutschlandfunk* im Mai 2014 sagen, dass die Originalschauplätze viel authentischer seien als Steinstelen.[12] Und heute sehen wir in den sozialen Medien das Projekt *yolocaust* des Satirikers Shahak Shapira, welches später ausführlicher besprochen wird.

## Der Weg zum Denkmal

Im Jahr 1989 wurde von der Bürgerinitiative *Perspektive Berlin* um Lea Rosh das Projekt angestoßen, ein unübersehbares Mahnmal als sichtbares Bekenntnis zur Tat in die Mitte Berlins zu setzen: ein Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Diese Idee wurde vom Bundestag aufgegriffen und schon hier im Entstehungsprozess zehn Jahre lang kontrovers diskutiert.[13] In dieser Zeit wurde das geteilte Deutschland wiedervereinigt, neu gewählt und das Projekt politisch: Sowohl Bundeskanzler Helmut Kohl als auch die neu gewählte Bundesregierung von SPD und Grünen im Oktober 1998 ließen ihre Ansichten in das Projekt einfließen, was zu mehrfachen Überarbeitungen der Entwürfe führte, wie im Folgenden genauer geschildert wird. Außerdem gab es im November 2001 ein internationales Symposium zu dem Vorhaben mit Historiker_innen, Museumspädagog_innen, Kunsthistoriker_innen und Architekturtheoretiker_innen.[14]

Die Vorschläge des Architekturwettbewerbs im Frühjahr 1995 reichten von Christine Jackob-Marks riesiger, geneigter Grabplatte, auf der die Namen der Opfer eingraviert werden sollten (Abb. 4) über die zerklüftete Mauer der Erinnerung von Daniel Liebeskind (Abb. 5) bis zum verzerrten Davidstern von Gesine Weinmiller (Abb. 6). Den Wettbewerb gewannen der Architekt Peter Eisenman und der Bildhauer Richard Serra mit ihrem Konzept des Stelenfeldes. Doch damit war der Diskussion kein Ende gesetzt, wie man an dem finalen Namen des Projektes „Eisenman II Plus" erkennen kann. Auf Anregung von Bundeskanzler Helmut Kohl sollte der erste Entwurf von Eisenman und Serra (Abb. 7) 1989 überarbeitet werden.[15] Die Abstraktion wurde als beliebig kritisiert und die Größe als zu monumental, sodass die Stelen in ihrer Menge reduziert und in ihrer Höhe von 7 Meter auf maximal 4,5 Meter begrenzt werden sollten.[16] Eisenman legte den überarbeiteten Entwurf „Eisenman II" (Abb. 8) im Sommer 1998 jedoch alleine vor, da Serra sich wegen der geforderten Überarbeitung aus dem Projekt zurückgezogen hatte.[17] Auch „Eisenman II" sollte noch einmal abgewandelt werden zu einer Kombination des Stelenfeldes mit einem von Naumann angeregten und als „Haus der Erinnerung" bezeichneten Bibliotheks- und Forschungszentrum. Dieser Plan „Eisenman III" vom Januar 1999 fand jedoch keine Zustimmung.[18] Am 25. Juni 1999 stellt sich der finale Entwurf, „Eisenman II Plus", schließlich als Kombination von Stelenfeld und „Ort der Information" dar.

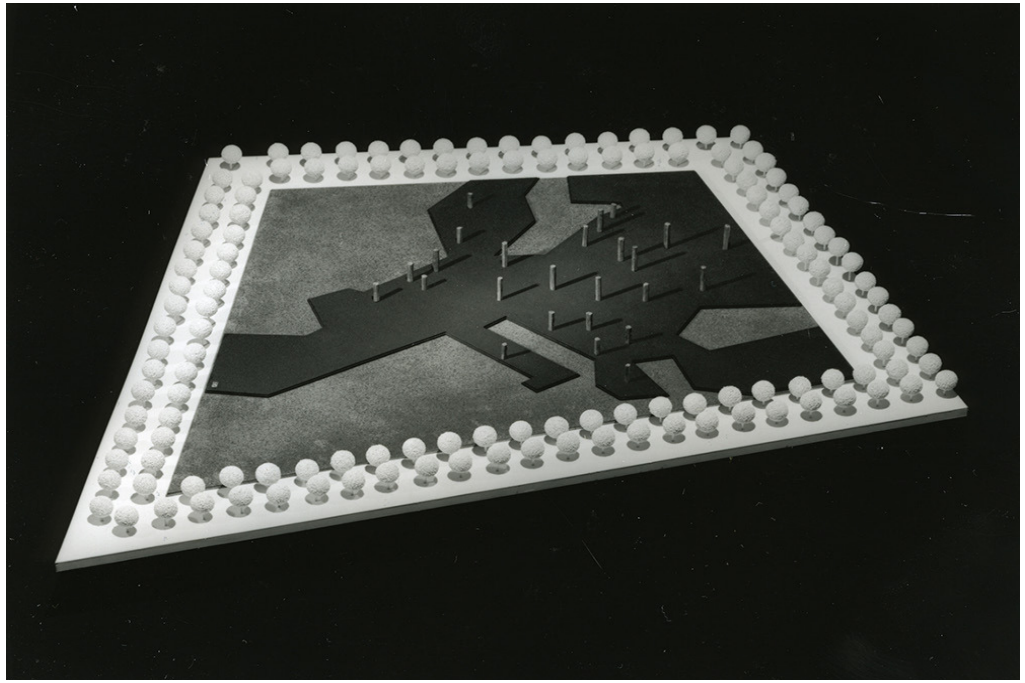


Abb. 4 Christine Jackob-Marks: Entwurf für das Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Archiv.

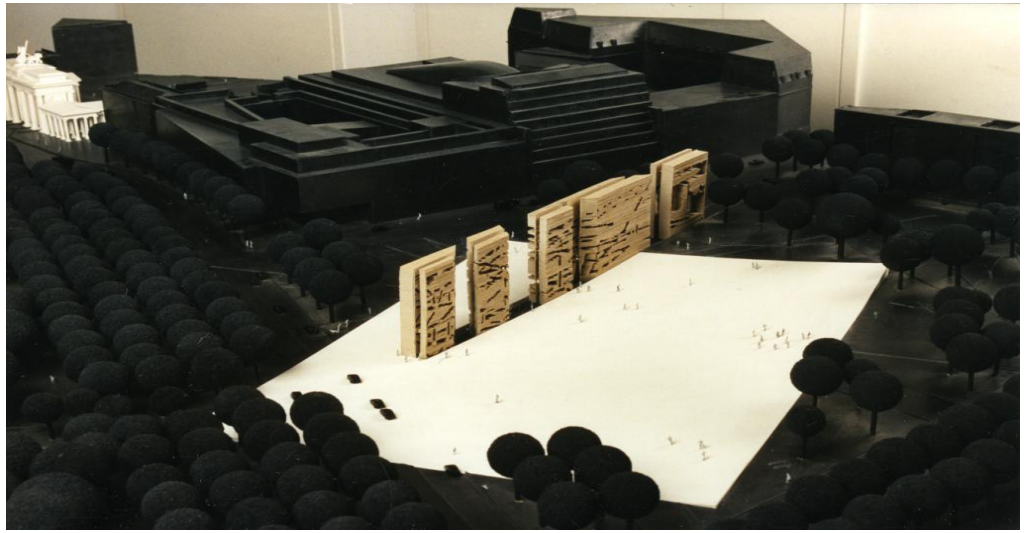


Abb. 5 Daniel Libeskind: Entwurf für das Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Archiv.

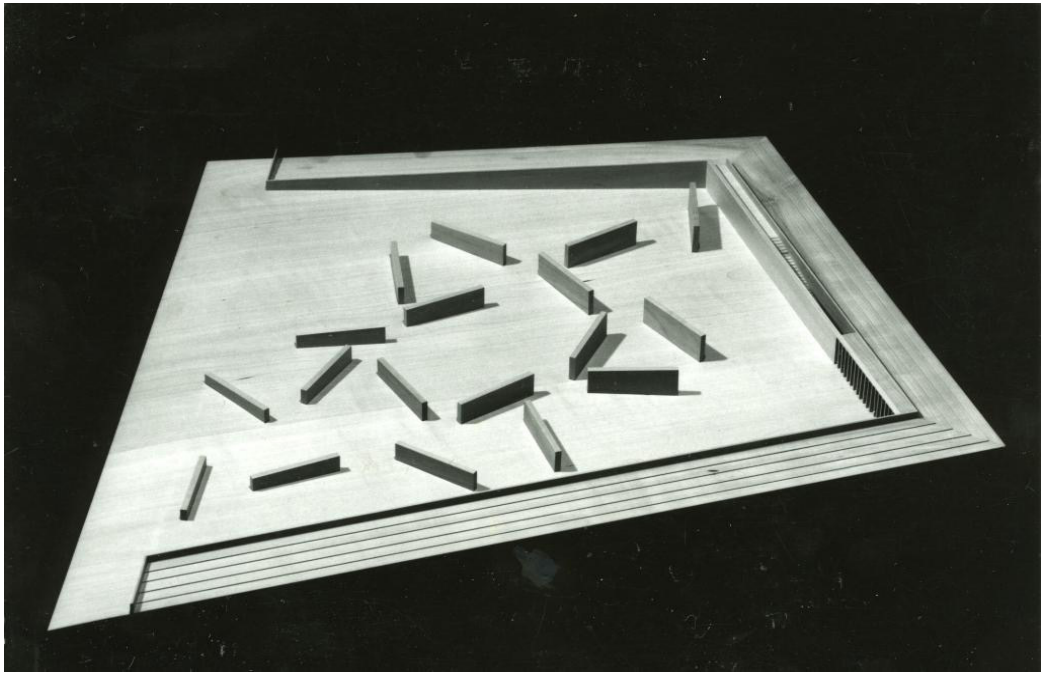


Abb. 6 Gesine Weinmiller: Entwurf für das Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Archiv.

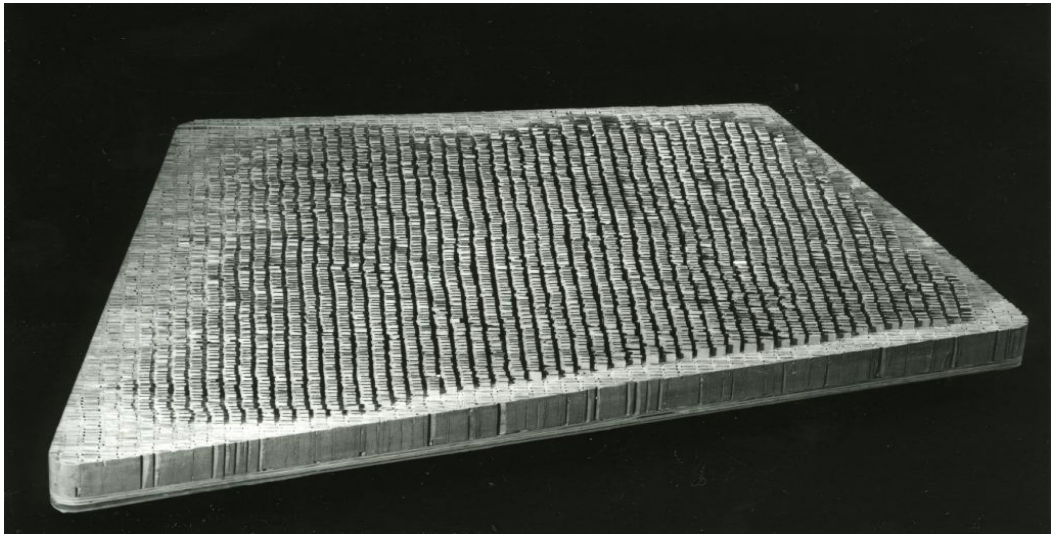


Abb. 7 Peter Eisenman, „Eisenman I", Entwurf für das Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Archiv.

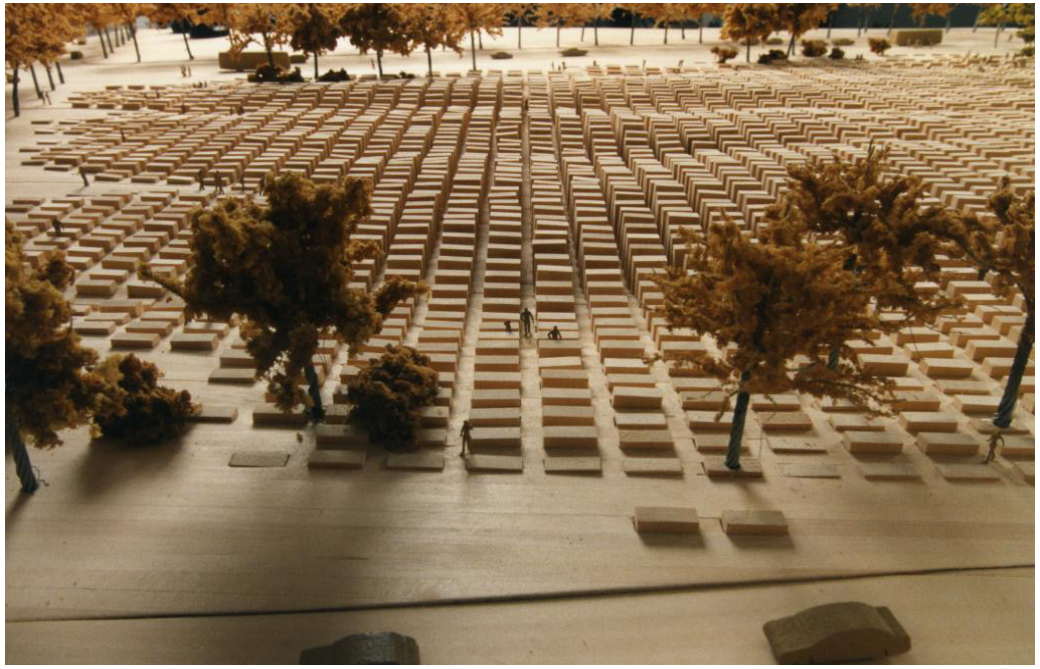


Abb. 8 Peter Eisenman, „Eisenman II", Entwurf für das Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Archiv.

Die kontroverse Diskussion um das Erscheinungsbild des Denkmals kam vermutlich auf, indem es nicht darum ging, eine Gedenkstätte an einem Originalschauplatz entstehen zu lassen, sondern darum, mit Architektur die Erinnerung an die Vergangenheit, nämlich den Nationalsozialismus auszudrücken. Mit der Wahl des Standortes mitten in Berlin in den ehemaligen Ministergärten sowie mit der Debatte um das Erscheinungsbild wurde das historische Selbstverständnis unserer Gesellschaft verarbeitet. Ein Selbstverständnis, in dem die Erinnerung an die Verbrechen des Holocaust eine zentrale und mahnende Erinnerungsfigur wird. Denn der Standort, den das Denkmal im Stadtbild erhält, symbolisiert im übertragenen Sinne die Stellung dieser Erinnerung in unserem kollektiven Gedächtnis. Nicht nur das Denkmal an sich ist Visualisierung, auch der Kontext, wo es aufgestellt wird und wie es genutzt wird, gehört zu der Erinnerungsfigur dazu. Folgt man der Aussage des Historikers und Politikwissenschaftlers Martin Sabrow, dass das Staatsziel der Bundesrepublik in der Erinnerungspolitik auf zwei Säulen ruhe, und zwar der Aufarbeitung und dem Gedenken,[19] so wollte die Bundesrepublik Deutschland mit dem Denkmal der nationalsozialistischen Zeit einen Ort in ihrem Selbstbild geben. Denn zu dem Selbstbild der deutschen Bevölkerung gehört die Erinnerung an die Zeit des Nationalsozialismus zum einen als Warnung, es nicht zu wiederholen, als Gedenken an all die Opfer sowie als Anstoß, sensibel und vorsichtig mit Themen wie Nationalität, Generalisierung und vielen mehr umzugehen. Zum anderen repräsentiert das Denkmal mitten in Berlin nach außen in die Welt, dass sich die Gesellschaft dieser Vergangenheit bewusst ist, sie nicht leugnet und sich mit ihr auseinandersetzt und sie aufarbeitet. Denn, so legt Jan Assmann dar, welche Vergangenheit in der kulturellen Überlieferung sichtbar wird - wie hier in Form eines Denkmals - sagt etwas darüber aus, was diese Gesellschaft ist und worauf sie hinaus möchte.[20] Kollektive Schicksalsgemeinschaften entwickeln ein Bild von sich, indem sie Ereignisse zentral, peripher oder gar nicht behandeln.[21] Durch diese selektiven Erinnerungsprozesse entsteht ein kollektives Selbstbild, das auch in Eisenmans Architektur Ausdruck findet. Eine solche Aufnahme der Vergangenheit in unser Gedächtnis dient somit dazu, nachfolgende Generationen zu mahnen: „Wer die Vergangenheit nicht erinnert, ist dazu verdammt, sie zu wiederholen."[22]

Liest man das Mahnmal also als Symbol für einen Bruch in der Menschlichkeit in der deutschen Vergangenheit, dann erscheint es als eine Architektur, die den Stadtraum stört, die irritiert, die vor allem düster und, wenn man sich in den Gängen befindet, in ihrem Ausmaß visuell nahezu unfassbar ist. Im Rahmen des Konzepts eines visualisierten Gedächtnisses bedeutet dies, dass diese irritierende, nicht fassbare und beschämende Vergangenheit, dieser düstere Abschnitt der deutschen Geschichte, einen präsenten Platz in der Gesellschaft bekommt, damit sie zentral erinnert und die Nachwelt gemahnt wird. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Denkmal nicht nur Auslöser für Erinnerungen sein soll, sondern auch Repräsentant der Aufnahme dieser Erinnerungen in der Gesellschaft.

Auch der Philosoph Herbert Marcuse befasste sich mit dem Thema Kunst nach Auschwitz und ihrer „anamnetischen Legitimität".[23] Laut ihm ist eine Kunst nach Auschwitz nur legitim, wenn es ihr gelänge, die Erinnerung an all die Opfer zu bewahren und zu entfalten. Die Objekte des Eingedenkens müssten also in irgendeiner Weise in die ästhetische Form hineingenommen werden. Seiner Meinung nach kann also eine Reflexion des Geschehens und des Erinnerns durch Kunst nur über das Eingedenken der Opfer erreicht werden.[24] So gesehen stellt das Denkmal neben dem zuvor herausgearbeiteten Mahnmal für die deutsche Gesellschaft zugleich ein Denkmal für die ermordeten Juden Europas dar. Es geht bei der Verwirklichung des Denkmals nicht darum, Vergangenheit realistisch darzustellen, sondern zu visualisieren, dass man – in diesem Falle Deutschland – sich seiner problematischen Vergangenheit bewusst ist, diese anerkennt und als Warnung in eine nationale Geschichte aufnimmt. Wie aber visualisiert man mit einem Mahnmal und Denkmal Bereitschaft, Anerkennung, Scham, Trauer und all die anderen Emotionen, die mit diesem Prozess einhergehen? Peter Eisenman und Richard Serra antworteten in ihrem Entwurf mit Abstraktion.

Kann der Umgang mit Bildern verletzen?

Die Idee, mit Eisenmans Stelenfeld den ermordeten Juden Europas ein Denkmal zu setzen, indem man den Holocaust zu symbolisieren versucht, erscheint abwegig, denn, so formuliert es der Professor für Design-, Kommunikations- und Medientheorie Gerhard Schweppenhäuser, die Realität des Schreckens ist nicht darstellbar.[25] Dies stellt den Kern des Problems dar, denn wenn sich die Realität nicht darstellen lässt, kann die Gesellschaft an die Geschehnisse der NS-Zeit nur abstrakt erinnern. Die Abstraktion von Kunst und Architektur in Bezug auf den Holocaust ist nach Mark Godfrey, Professor für Rechtsgeschichte so definiert, dass sie mehrere Bedeutungen zulässt, sich von seinen Betrachtern interpretieren lässt, jedoch zur gleichen Zeit niemals definitiv ist und damit fragil und ungewiss bleibt.[26]

Die Anlage des Holocaust-Mahnmals an sich scheint, wie zuvor analysiert, Ausdruck für den Stellenwert des unfassbaren Verbrechens in der deutschen Geschichte zu sein. Die Bezeichnung „Denkmal für die ermordeten Juden Europas" ruft allerdings nicht nur in Schweppenhäuser Bilder eines jüdischen Friedhofs oder der Baracken eines Konzentrationslagers wach.[27] Über ihre Benennung wird die Architektur auf einmal konkret, was sie laut Eisenman nicht sein soll, denn sie sei ein „place of no meaning"[28], womit gemeint sein dürfte, dass der Ort keine konkrete, ablesbare und allgemeingültige Bedeutung hat. Natürlich können Betonstelen in einem anderen Zusammenhang eine andere Bedeutung bekommen, hätte etwa der Bildhauer Wolf Vostell die Stelen entworfen und die Arbeit *Parkhaus* genannt. Eisenman hat durchaus keine zu spezifische Formensprache gewählt. Problematisch erscheint jedoch, dass der Holocaust im kulturellen Gedächtnis bereits mehrere „Erinnerungsfiguren" hat. Es gibt Fotos von Konzentrationslagern und Leichenbergen, die sich bei den meisten vor dem inneren Auge öffnen, wenn Begriffe wie Holocaust fallen. Da es sich bei dem Stelenfeld um ein Denkmal für die ermordeten Juden Europas handelt, werden in dem Moment, wo die Besucher_innen dies erfahren, Assoziationen geweckt, die sich durchaus voneinander unterscheiden können. Aber nicht nur die verschiedenen Assoziationen sind der Grund für den unterschiedlichen Umgang mit der Architektur. Es kann durchaus sein, dass jemand das Feld betritt, ohne zu wissen, dass es sich hier um ein Denkmal handelt, denn Eisenman hat es seinem Konzept zufolge ohne erklärende Tafeln an jedem Eingang angelegt.

Nicht „[k]önnen Bilder töten?", wie es die Kunsttheoretikerin und Philosophin Marie-José Mondzain aufwirft,[29] sondern „kann der Umgang mit Bildern verletzen?" ist hier die Frage, welche mit dem Bau des „Ortes der Information" klar mit Ja beantwortet wurde. Denn, der Angst, dass Besucher der Anlage das Eingedenken der Opfer, wie Marcuse es nennt, vergessen oder missachten könnten, dass die Architektur verkannt wird, wird ein Ort entgegengestellt, in welchem die Erinnerungen an die Opfer archiviert werden, zum Beispiel mittels Hör-Biografien. Dass dieser Gedanke nicht konsequent zum Konzept passt, sieht man nicht nur in der Positionierung der historischen Fakten und individuellen Opfererinnerungen, die unterirdisch versteckt sind, sondern auch daran, dass bei der überirdischen Architektur und dem ursprünglichen Entwurf bewusst auf erläuternde Informationen verzichtet wurde.

Das Konzept zum „Ort der Information" basiert auf einem ähnlichen Grundgedanken wie Claude Lanzmanns Film „Shoah" aus dem Jahr 1985. Während der Film Interviews mit Zeitzeug_innen umfasst, finden sich im „Ort der Information" zum Beispiel Biografien der Opfer. In beiden Medien soll eine Personalisierung von Erinnerung erreicht werden.

Die individuellen Erinnerungen der Opfer werden gegen den Zeithorizont von hundert Jahren gesichert, der Ort wird dem Sterben der Zeitzeug_innen und damit dem Verschwinden des kommunikativen Gedächtnisses entgegengestellt. Je nach Reihenfolge des Besuchs der Anlage kann man den Ort als Aufforderung lesen, dass man das kulturelle Gedächtnis im Grunde mit dem individuellen Gedächtnis eines Opfers lesen soll. Oder aber man nutzt diesen Ort anschließend an seinen Besuch im Stelenfeld als moralische Instanz zum Prüfen seiner Empfindungen der Scham und Trauer. Der Wunsch nach und das Unbehagen an einem Denkmal gehen hier Hand in Hand.

Wie zuvor erläutert, wollte Eisenman demonstrativ die konkrete Aussage der Architektur verweigern. Damit kommt den Besucher_innen eine besondere Aufgabe zu. Das, um es mit Umberto Ecos Worten zu sagen, „offene Kunstwerk"[30] soll die Besucher_innen dazu einladen oder mehr noch dazu auffordern, das Kunstwerk mit zu schöpfen, indem sie es deuten. Eisenman plante die unterschiedlichen Zugänge, den differenten Umgang der Besucher_innen mit der Architektur ein. So lässt sich auch seine Aussage zu möglichem Vandalismus interpretieren: „Ich war von Anfang an gegen den Graffitischutz. Wenn ein Hakenkreuz darauf gesprüht wird, dann ist es ein Abbild dessen, was die Menschen fühlen. Wenn es dort bleibt, ist es ein Abbild dessen, was die Regierung davon hält, dass Menschen Hakenkreuze auf das Mahnmal schmieren."[31] Ihm war auch bewusst, dass Kinder dort spielen würden, weil sie noch unbedarft sind und sich mit der deutschen Geschichte noch nicht auseinandergesetzt haben. Es ist unvermeidlich, wenn man die aktuelle politische Situation und erstarkende Parteien betrachtet, dass es jene geben wird, die sich tatsächlich positiv mit dieser Vergangenheit identifizieren und Hakenkreuze auf die Stelen sprayen. Zudem wird es Touristen geben, in deren kulturellem Gedächtnis diese Erinnerungen nicht gespeichert sind, und diese werden möglicherweise ebenso unbedarft mit der Architektur umgehen.

Hierzu kann die Theorie zum Denken mit Bildern des Philosophen Lambert Wiesing hilfreich sein. Nach Wiesing betrachten die Besucher_innen die zeigende Architektur. Das Gezeigte sei

jedoch substanzlos und würde durch den Körper des denkenden Betrachters erst physisch.[32] Im übertragenen Sinne bedeutet dies, dass die Architektur keine Auswirkung hat, nicht mahnt oder erinnert, wenn die Besucher_innen sie nicht deuten, hinterfragen und einordnen. Erst wenn die Rezipient_innen auch andere überlieferte Erinnerungsfiguren zum Holocaust wachrufen, kommt es zu einem angemessenen Umgang.

All diese Betrachtungsstrategien gehören zu einem visualisierten Gedächtnis dazu. Vielleicht werden Kinder zu Hause von ihrem Eindruck des Mahnmals erzählen, und die Eltern bekommen die Gelegenheit, ihr Alltagsgedächtnis, wie Jan Assmann es definiert,[33] zu teilen. Bei dem Alltagsgedächtnis handelt es sich um den informellen Teil der Erinnerung, der nicht von der Gesamtgesellschaft definiert wurde, sondern individuell in einzelnen Gruppen verhandelt wird. Während die einen Eltern in unserem Beispiel vielleicht auf die Erzählungen ihrer Vorfahren als Täterschaft rekurrieren, beziehen sich wieder andere Eltern auf ihre Vorfahren als Widerstandskämpfer_innen. Am Ende werden die Hakenkreuze entfernt, weil das Gros der Gesellschaft vor dem Hintergrund seines kommunikativen Gedächtnisses den Nationalsozialismus ablehnt.

Visualisiert sich hier tatsächlich unser kulturelles Gedächtnis, so wäre es paradox, dieser Anlage Gebrauchsanweisungen an die Hand zu geben, denn wie jede_r Einzelne mit diesem Gedächtnis umgeht, kann nicht vorgeschrieben werden. Dass es beispielsweise ausdrücklich verboten ist, auf den Stelen zu springen, erweist sich als inkonsequent im Konzept des visualisierten kulturellen Gedächtnisses, denn ein unbedarfter Umgang mit der Tatsache, dass die Zeit des Nationalsozialismus einen Platz in unserem kollektiven Gedächtnis bekommen hat, ist etwas durchaus Begrüßenswertes. Die Idee Eisenmans, mit dem Denkmal diesen Schritt zu symbolisieren, reicht jedoch leider nicht aus, ein solches Verhalten an diesem Ort nicht als respektlos zu verurteilen, denn die Anlage, so sagt es auch Schweppenhäuser, stellt zwar kein eindeutiges Symbol dar, soll aber doch zum Nachdenken über das rational kaum fassbare Verbrechen anregen.[34]

Anfang 2017 sorgte der Satiriker Shahak Shapira mit seiner Aktion „yolocaust" für Diskussionen. Er montierte Selfies und Schnappschüsse von Besucher_innen am Denkmal für die ermordeten Juden Europas, welche auf Instagram, Facebook und in anderen sozialen Netzwerken hochgeladen worden waren, als Überblendungen vor Bilder aus den Vernichtungslagern.

Diese Arbeit wirft Fragen auf: Wie kommt es, dass Besucher_innen sich an dem Denkmal *unpassend* verhalten? Welches Verhalten fordert das Stelenfeld überhaupt? Besucher_innen in Auschwitz und an anderen historischen Orten kämen wohl nicht auf die Idee, dort herumzuspringen und zu picknicken. Sollte man also auf Erinnerungsstätten losgelöst von den Originalschauplätzen verzichten? Kann es nach Auschwitz im Grunde keine Kunst geben, wie Adorno sagt?[35] Oder hätten in Berlins Mitte anstelle eines Stelenfeldes drastische Bilder entstehen müssen, „Bilder trotz allem",[36] um Scham und Demut hervorzurufen? Wie wirksam können Bilder des Nicht-Darstellbaren sein? Im Schulunterricht zum Beispiel wird die Jugend durch Dokumentarfilme sowie Berichte von Zeitzeug_innen mit nachdrücklichen, oft konkreten Bildern konfrontiert. Die Betonstelen haben damit nichts gemein, sie sind abstrakt. Während die meisten bei den von Georges Didi-Huberman veröffentlichten Originalaufnahmen psychisch an ihre Grenzen kommen, ist die Wirkung der Betonstelen nicht abschätzbar. Betritt eine Person das Feld bei Sonnenschein, von einer Seite ohne Informationstafel, kann es durchaus sein, dass sich kein beklemmendes Gefühl einstellt, welches Respekt und Gedenken mit sich bringt.

Wenn die Erinnerung an den Holocaust und das Gedenken an die Opfer ein abstraktes Abbild bekommen, dürfen sie nicht wie Medusa ihre Wirkkraft verlieren. Dieses Problem wird im Folgenden Medusa-Dilemma genannt. Blickt man Medusa ins Gesicht versteinert man, ihre Wirkkraft ist immens. Perseus jedoch näherte sich Medusa und wurde nicht versteinert, da er ihr Gesicht als spiegelbildliches Abbild in seinem Schild sah und nicht real vor sich.

Der heikle Punkt an der Architektur des Mahnmals ist das Konzept des Architekten, dass die Besucher_innen das Erscheinungsbild des Stelenfeldes mitprägen sollen. Unter den Besuchern finden sich unter anderem Opfer, Unbeteiligte, Täter_innen und deren Nachfahren. Offensichtlich reicht es nicht aus, etwas nur ins kulturelle Gedächtnis aufzunehmen, besonders nicht nur symbolisch, sondern es bedarf stets einer Vermittlung und Aufbereitung. Wenn Besucher_innen auf den Stelen herumspringen, dann scheint dies nicht nur respektlos, wenn man diese Stelen als Baracken oder sogar als Gräber liest, sondern auch, wenn sie diesen dunkelsten Abschnitt der Geschichte in unserer Identität *nur* symbolisieren.

Die Bilder, die dieser Umgang bei Besucher_innen erzeugt, verletzen die Würde der Opfer und die Gefühle ihrer Angehörigen und beschämen den Teil der Gesellschaft, der sich respektvoll und verantwortungsbewusst mit dieser Vergangenheit auseinandersetzen will. Dabei sollte man in der Konsequenz des Konzepts jedoch differenzieren, wer sich hier wie verhält. Der Grund für einen unbefangenen Umgang mit der Architektur liegt nicht darin, dass sie zum Beispiel zu ästhetisch geraten wäre, sondern ob die Besucher_innen die Architektur mit ihren individuellen oder kommunikativen Gedächtnissen verknüpfen.

Der Bau des „Ortes der Information" hat gezeigt, dass die Gesellschaft den Umgang mit dem visualisierten Gedächtnis nicht dem Zufall, nicht dem kommunikativen Gedächtnis überlassen möchte. Darin schwingt die vom Journalisten Henning Sußebach formulierte Befürchtung mit, dass sich mit der Denkmalerrichtung eine Normalität im Umgang mit der deutschen Geschichte einstellen, beziehungsweise sichtbar werden könnte.[37] Spricht die Anerkennung dieser Vergangenheit als Teil deutscher Geschichte und die Aufnahme dieser Erinnerung als Fixpunkt für

nachfolgende Generationen also für eine Unbefangenheit mit dem Thema? Oder liegt es vielmehr daran, dass man befürchtet, wenn man die Erinnerung an den Holocaust in Architektur fasst, diesen im übertragenen Sinne auch an sich gefasst, also verstanden zu haben? Befinden wir uns hier im oben beschriebenen Medusa-Dilemma?

Arbeitet Eisenman gezielt damit, dass die Größe dieses Denkmals, die Lage mitten im Stadtzentrum, die Anzahl der *funktionsfreien* Stelen und die optische Unbegrenztheit uns demütig werden lässt? Oder handelt es sich hier um den gespiegelten Kopf der Medusa, dem man nun unbedarft in die Augen schauen kann? Hierin liegt vielleicht das Problem, das Immanuel Kant als Zweideutigkeit des Erhabenen definiert: Etwas Nicht-Darstellbares darzustellen, bedeutet ja im Grunde eine „virtuelle Überlegenheit".[38]

Denken – Mahnen – Kommunizieren: Das Medusa-Dilemma

Abschließend ist zu sagen, dass die Gründe für die sehr gemischte Rezeption des Denkmals in seiner Entstehungsgeschichte zu suchen sind. Während es zu Beginn den einfachen Wunsch nach einem Denkmal gab, welches an die jüdischen Opfer erinnern sollte, entwickelte sich dieses Ansinnen über die Jahre zu einem Politikum. So fühlten sich zum Beispiel die Vertreter_innen anderer Opfergruppen nicht berücksichtigt. Da es sich um ein unterschiedliche Gruppen betreffendes Thema handelt, gingen mit dem Entstehungsprozess verschiedene Ansprüche und Erwartungen einher. Eisenman entschied sich schlussendlich mit seiner Architektur und der Bezeichnung, welche er ihr gab, nämlich „Mahnmal", für den gebauten Ausdruck eines kollektiven Gedächtnisses. Während der Architekt in diesem Zusammenhang den Umgang mit der Architektur ebenso als symbolisch betrachtet und bewusst als übertragenen Umgang der Menschen mit ihrer Vergangenheit konzipiert, sehen manche Besucher_innen diese Architektur als Denkmal für die ermordeten Juden Europas, als Abbild eines Konzentrationslagers oder fühlen sich an Leichenberge erinnert. In letzterer Lesart ist eine ungezwungene, unbedarfte Begegnung mit den Stelen undenkbar. Problematisch scheint für den Umgang mit dem Denkmal, dass nicht klar kommuniziert wurde und wird, wie diese Architektur gemeint ist, da sie sich bewusst einer konkreten Interpretation und Greifbarkeit entzieht.

Um das Unbehagen mit den unterschiedlichen Rezeptionen zu lindern, könnte dem Konzept des Mahnmals der Teil der institutionalisierten Kommunikation beigefügt werden. Durch bewusste Begehungen könnte zum Beispiel Diskussionsraum und ein generelles Verständnis für die Grundidee der Anlage geschaffen werden.

In jedem Falle ist es keine Option, die Erinnerung an den Holocaust aus der Gesellschaft, sprich aus dem kulturellen Gedächtnis, ausschließlich in das kommunikative zu verschieben, wie Martin Walser es in seiner bekannten Rede in der Frankfurter Paulskirche 1998 gefordert hat.[39] So eine Forderung verlangt erst recht, ein Symbol der Vergangenheit in die Mitte unserer Gesellschaft zu setzen – einen Bruch ins kulturelle Herz, über dessen Erscheinungsbild sich streiten lässt, nicht aber über seine Notwendigkeit

## Endnoten

1 Förderkreis Denkmal für die ermordeten Juden Europas e.V., „Eine Chronologie", https://www.holocaust-denkmal-berlin.de/index.php?id=58 vom 21.06.2017.
2 Sabine Gundlach, „Warum man am Holocaust-Mahnmal spielen darf", https://www.morgenpost.de/berlin/article104142463/Warum-man-am-Holocaust-Mahnmal-spielen-darf.html vom 21.06.2017. Es handelt sich hier um ein Interview mit Peter Eisenman, in dem er sagt: „Ich wollte eine täglich präsente Erinnerung an den Holocaust für die Deutschen machen […]".
3 Die Betonierung des Zentrums der Hauptstadt mit einem fußballfeldgroßen Alptraum. Die Monumentalisierung der Schande.", so zu lesen in der Dankesrede von Martin Walser zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels in der Frankfurter Paulskirche am 11. Oktober 1998. Martin Walser, *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede*, *https://hdms.bsz-bw.de/files/440/walserRede.pdf vom 19.06.2017.*
4 O.N., „‚Denkmal der Schande' Björn Höcke empört mit Hetz-Rede über Holocaust-Mahnmal", in: *Berliner Zeitung* vom 18.01.2017; https://www.berliner-zeitung.de/politik/-denkmal-der-schande---bjoern-hoecke-empoert-mit-hetz-rede-ueber-holocaust-mahnmal-25568606 vom 21.06.2017.
5 Förderkreis Denkmal für die ermordeten Juden Europas e.V., „Ort der Information", https://www.holocaust-denkmal-berlin.de/index.php?id=26 vom 21.06.2017.
6 Ebd.
7 In diesem Zusammenhang sind auch die Publikationen von Maurice Halbwachs, *La mémoire collective 1939*, Paris: Presses Universitaires de France 1950 sowie jene von Aleida Assmann, *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee,* Frankfurt a.M. [u.a.]: Campus-Verlag 1993 und *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust* (mit Geoffrey Hartman), Konstanz: University Press 2012 relevant.
8 Vgl. Jan Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", in: Jan Assmann u. Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 9-19.
9 Vgl. Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", S. 12.
10 Vgl. Jan Philipp Reemtsma, „Die einzige Lösung", in: *Die Zeit* vom 17.06.1999, http://www.zeit.de/1999/25/199925.mahnmal_.xml/komplettansicht vom 20.06.2017.
11 Vgl. Michael Naumann, „Ohne Antwort, ohne Trost", in:
*Die Zeit* vom 04.05.2005, http://www.zeit.de/2005/19/Mahnmal vom 20.06.2017.
12 Vgl. Tobias Armbrüster, „Holocaust-Mahnmal. Originalschauplätze sind viel authentischer als Steinstelen", Interview vom 22.05.2014 im *Deutschlandfunk*: http://www.deutschlandfunk.de/holocaust-mahnmal-originalschauplaetze-sind-vfiel.694.de.html?dram:article_id=287093 vom 20.06.2017.
13 Vgl. Förderkreis Denkmal für die ermordeten Juden Europas e.V., „Geschichte des Denk-

mals für die ermordeten Juden Europas", https://www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas/geschichte-des-denkmals.html vom 21.06.2017.
14 Das Symposium zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas fand vom 1. bis 3. November 2001 im Palais am Festungsgraben in Berlin statt. Veranstaltet wurde die Tagung von der mit der Errichtung des Denkmals beauftragten Stiftung unter der Geschäftsführung von Sibylle Quack. Besprochen wurden die Planungen für den „Ort der Information", die Peter Eisenman und Dagmar von Wilcken vorgelegt hatten.
15 Ebd. vom 19.06.2017.
16 Vgl. Florian Bolk u. Nikolaus Bernau, „Holocaust-Denkmal Berlin", 2. Aufl., in: *Die Neuen Architekturführer,* Nr. 70, Berlin: Stadtwandel-Verlag 2005.
17 Vgl. Förderkreis Denkmal für die ermordeten Juden Europas e.V., *Geschichte des Denkmals für die ermordeten Juden Europas*, https://www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas/geschichte-des-denkmals.html vom 19.06.2017.
18 Vgl. ebd.
19 Vgl. Martin Sabrow, „Das Unbehagen an der Aufarbeitung", in: Thomas Schaarschmidt (Hg.): *Historisches Erinnern und Gedenken im Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Lang 2008, S. 11-20: 12.
20 Vgl. Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", S. 16.
21 Gerd Theissen, „Tradition und Entscheidung. Der Beitrag des biblischen Glaubens zum kulturellen Gedächtnis", in: Jan Assmann u. Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 170-198: S. 191.
22 Ebd., S. 193.
23 Gerhard Schweppenhäuser, „Was bedeutet ‚Aufarbeitung der Vergangenheit' der bildenden Kunst heute? Zu Peter Eisenmans Berliner Ästhetik des Erhabenen", in: Mosheh Tsukerman u. Ro'i Rozen (Hg.), *Geschichte und bildende Kunst*, Göttingen: Wallstein-Verlag 2006 [Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte, Nr. 34.]. S. 330-354: 348.
24 Vgl. ebd.
25 Vgl. ebd.
26 Vgl. Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust,* New Haven [u.a.]: Yale University Press 2007, S. 252.
27 Vgl. Schweppenhäuser, „Was bedeutet ‚Aufarbeitung der Vergangenheit' in der bildenden Kunst heute?", S. 350.
28 Zitiert nach: Niklas Maak, „Holocaust-Mahnmal: Peter Eisenman im Stelengang", http://www.faz.net/aktuell/ feuilleton/holocaust-mahnmal-peter-eisenman-im-stelengang-1118767.html vom 21.06.2017.
29 Marie-José Mondzain, *Können Bilder töten?*, übers. v. Ronald Voullié, Zürich [u.a.]: Diaphanes 2006.
30 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk,* 10. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
31 Charles Hawley u. Natalie Tenberg, „Es ist kein heiliger Ort. Interview mit Mahnmal-Architekt Peter Eisenman", in: *Der Spiegel* vom 10.05.2005, http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/interview-mit-mahnmal-architekt-peter-eisenman-es-ist-kein-heiliger-ort-a-355383.html vom 21.06.2017.
32 Vgl. Lambert Wiesing, „Denken mit Bildern. Das virtuelle Gedankenexperiment.", in: Barbara Naumann u. Edgar Pankow (Hg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München: Fink 2005, S. 235-244: 236.
33 Vgl. Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", S. 11.
34 Vgl. Schweppenhäuser, „Was bedeutet ‚Aufarbeitung der Vergangenheit' in der bildenden Kunst heute?", S. 336.
35 Vgl. Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, 5. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015.
36 „Bilder trotz allem" ist der deutsche Titel eines Buches von Georges Didi-Huberman, in dem er Bilder abdruckt und diskutiert, welche Häftlinge des Konzentrationslagers Auschwitz von den Geschehnissen um die Krematorien anfertigten.
37 Vgl. Henning Sußebach, „Ein weites Feld", in: *Die Zeit* vom 02.06.2017, http://www.zeit.de/2005/23/ Mahnmal_23 vom 20.06.2017.
38 Vgl. Schweppenhäuser, „Was bedeutet ‚Aufarbeitung der Vergangenheit' in der bildenden Kunst heute?", S. 354.
39 Hier wird Bezug genommen auf die Rede „Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede", welche Martin Walser am 11. Oktober 1998 in der Frankfurter Paulskirche anlässlich seiner Auszeichnung mit dem Friedenspreis des Deutschen Buchhandels hielt und in der er den Stellenwert der Erinnerung an den Holocaust im Bewusstsein der deutschen Bevölkerung thematisierte.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2, 3: © Marko Priske, Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Pressefotos.

Abb. 4, 5, 6, 7, 8: © Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Archiv.

# Präfigurationen eines Nachlebens. Thomas Struths Strategien zur Definition des eigenen Werks

I Melanie Franke

Vom 5. Mai 2017 bis zum 7. Januar 2018 zeigte das Haus der Kunst in München eine Retrospektive mit dem Titel *Figure Ground* zu Thomas Struths Gesamtwerk, in der erstmalig auch Bestände aus dem privaten Archiv des Künstlers ausgestellt wurden. Bereits in den Jahren 2002[1] und 2010[2] gab es groß angelegte Retrospektiven zum künstlerischen Œuvre Struths. Allen drei Rückschauen ist gemein, dass seine vielschichtigen Bildserien über die Ausstellungskonzepte eine Symbiose eingehen. Struths fotografisches Gesamtwerk ist vielfältig. Es umfasst Aufnahmen urbaner Räume und Urwälder, Familienporträts, Museumsfotografien, Stillleben des technischen Fortschritts sowie konzeptuelle Projekte wie die künstlerische Einrichtung eines Spitals im schweizerischen Winterthur oder die Dokumentation der 1991 von dem Künstler und Künstlerfreunden gegründeten *Montagsgruppe*. Diese drei umfassenden Rückschauen innerhalb der letzten 15 Jahre, sowie die zuletzt öffentliche Ausstellung des Privatarchivs in der Münchener Retrospektive, leiten die Aufmerksamkeit auf Fragen hinsichtlich Thomas Struths Umgang mit dem eigenen Werk: Wie inszeniert er selbst sein Œuvre? Können die Retrospektiven als Selbstkommentare des eigenen Werks verstanden werden, welche letztendlich Eingang in die Kunstgeschichte finden sollen? Welche Bedeutung nimmt die Ausbreitung seines privaten Archivs in der Münchener Ausstellung ein? Diese Fragen und besonders Thomas Struths Umgang mit der eigenen Vergangenheit – und gar Zukunft – sollen in diesem Aufsatz verhandelt werden.

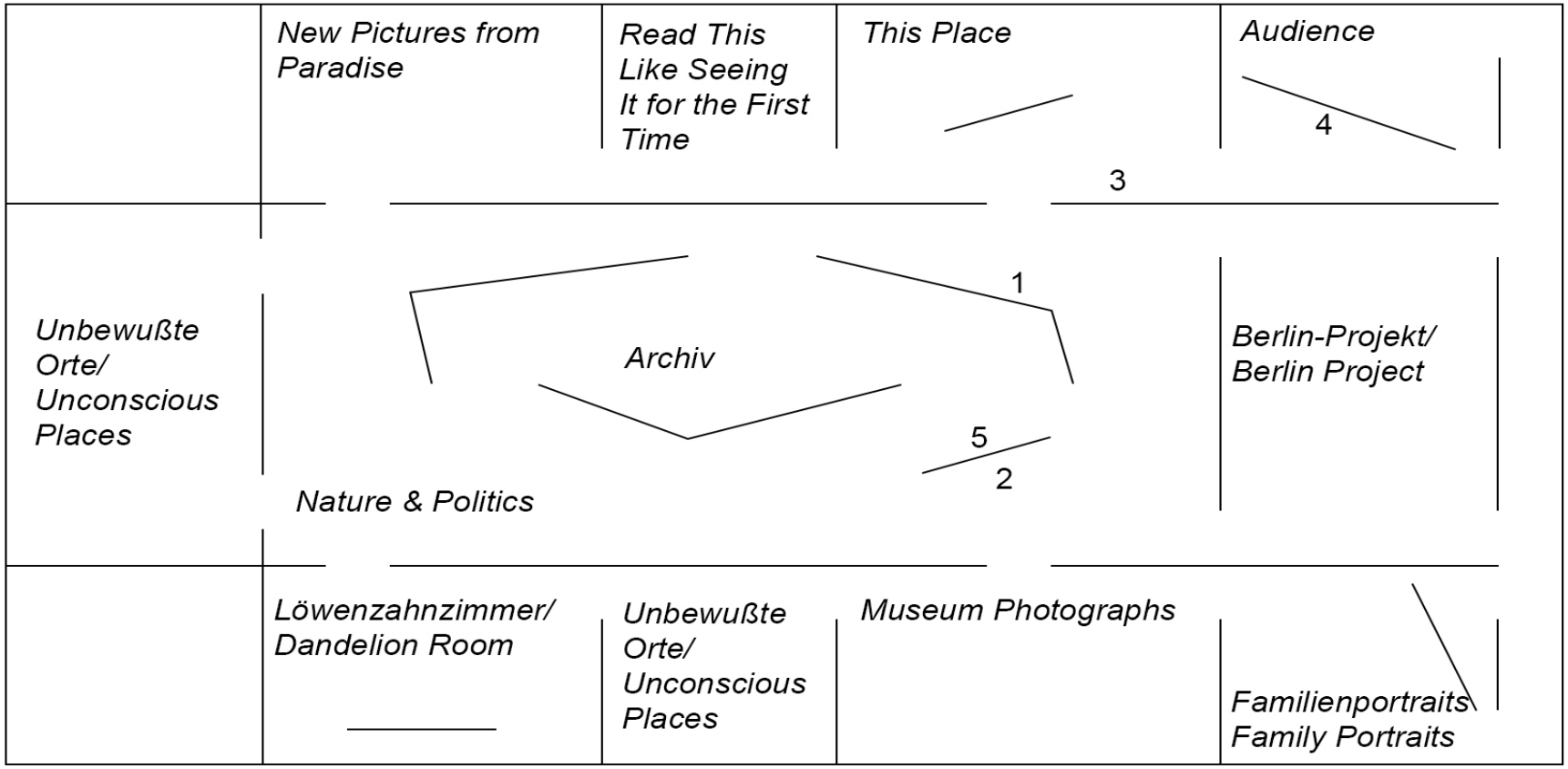
## Die Retrospektive Figure Ground von 2017 – Ein umfassender Überblick zum Œuvre Struths

*Figure Ground* war die dritte große Übersichtsausstellung innerhalb der vierzigjährigen Schaffenszeit des Fotografen Thomas Struth und wird bestimmt nicht die letzte gewesen sein. Der Begriff *Figure Ground*, zu Deutsch Figur-Grund, zielt auf die sinneswahrnehmliche Unterscheidung von Vordergrund und Hintergrund ab und impliziert, so Ulrich Wilmes, der Hauptkurator im Haus der Kunst in seinem Beitrag im Ausstellungskatalog, „elementare Merkmale der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts".[3] Hierfür nennt Wilmes das Beispiel des Disegno, ein von Giorgio Vasari geprägter Begriff, der den „künstlerischen Gestaltungsprozess aus der unmittelbaren Erfahrung"[4] umschreibt. Dabei wird allerdings nicht auf die Realität als solche und ihre spezifische Formgebung eingegangen, sondern die Auswahl der künstlerischen Betrachtungsweise hervorgehoben. In dieser Manier sollten gewonnene Erkenntnisse über die Realität zeichnerisch zu Blatt gebracht werden. Im Falle des Fotografen Thomas Struth schlägt sich dieser Aspekt in den durchdachten Kompositionen seiner Bilder nieder.[5]

Struth arbeitet ausschließlich mit einer Plattenkamera, deren technischer Gebrauch äußerst aufwendig ist, weshalb Aufnahmen nicht dem Zufall überlassen werden können. In seinem Werkprozess fertigt er detaillierte Skizzen der späteren fotografischen Bildkonstruktionen an. Die fotografische Umsetzung kann mitunter einige Wochen dauern, dabei entstehen jedoch ausdrucksstarke Bilder mit hoher Tiefenschärfe, ohne jegliche perspektivische Verzerrung. Ebenso wenig überlässt Struth seine Ausstellungen dem Zufall; er konzipiert sie eigenhändig von der Ausstellungsarchitektur bis zur Hängung. Auf diese Art hat Struth dem Rezipienten auch im Haus der Kunst eine bestimmte künstlerische Betrachtungsweise vorgelegt, die nun ausführlicher erläutert werden soll.

Die Münchener Ausstellung empfing den Besucher in einem Vorraum mit der frühen Werkserie *Unbewußte Orte* (Abb. 1). Während eines Auslandsstipendiums Ende 1977 am MoMA PS1 entstanden menschenleere Schwarzweißansichten von den Straßen New Yorks, die Struth nach seiner Rückkehr nach Europa durch Straßenansichten aus Paris, Düsseldorf und weiteren Städten ergänzte. Über die Jahre hinweg wurde die Serie, bestehend aus kleinformatigen Schwarzweißaufnahmen mit jüngeren, farbigen sowie großformatigen Fotografien erweitert, die teilweise auch Passanten zeigen. In einem Interview zur Retrospektive von 2010 in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen beschreibt Struth seine Arbeiten „als in sich zusammenhängend, wie eine Art Gebäude, das sich graduell ausdehnt und verwandelt; manchmal muss etwas renoviert oder neu durchdacht werden, oder man baut einen neuen Flügel an."[6] Diese Art von Ausdehnung und Verwandlung wurde bei den Straßenansichten anhand der verschiedenen Formate, der Farblichkeit, aber auch der Perspektiven und Inhalte verdeutlicht und demonstrierte dem Besucher der Münchener Retrospektive schon zu Beginn der Ausstellung die Kontinuität in der Arbeitsweise Thomas Struths.

Im Hauptsaal bildete das private Archiv durch die eigens konzipierte Ausstellungsarchitektur Thomas Struths den Nukleus der Ausstellung (Abb. 1 und 2). Mehrere winkelförmige und freistehende Wände, an deren Innenseiten vielfältige Dokumente in Vitrinen untergebracht waren, schufen einen slalomartigen Parcours, in dem das private Archiv durchlaufen werden konnte. Die offene Struktur erlaubte mehrere Zu- und Abgänge. Dadurch entstanden Sichtachsen, die Bezüge zwischen den umliegenden Wänden und weiteren Ausstellungsräumen herstellten, in denen die Bildserien thematisch angeordnet waren. An den Außenseiten der Archivwände hing, wie auch an den Wänden des Hauptsaals, Struths jüngste Werkreihe *Nature & Politics*, die sich wie eine Hülle um das sich im Zentrum befindliche Archiv legte (Abb. 3). Die großformatigen Fotografien veranschaulichten mit Themen wie „Raumfahrt, Energiegewinnung, medizinische Forschung, künstliche Intelligenz oder Robotisierung […] einige der zukunftsweisenden Technologien, denen sich Struth hier zuwendet",[7] so der Kurator der Ausstellung Thomas Weski in seinem Katalogbeitrag.




1 „Golems Playground, Georgia Tech, Atlanta“, chromogener Abzug, 226,6 x 320,0 cm, 2013.
2 „National Gallery 2, London“, chromogener Abzug, 110 x 143,6 cm, 2001.
3 „Refugee Camp, East Jerusalem“, Pigmentdruck, 128,6 x 213,9 cm, 2009.
4 „Audience 5, Florenz“, chromogener Abzug, 179,5 x 309,0 cm, 2004; „Audience 6 Florenz“, chromogener Abzug, 179,5 x 283,8 cm, 2004; „Audience 7 Florenz“, chromogener Abzug, 179,5 x 288,3 cm, 2004; Audience 11, Florenz“, chromogener Abzug, 179,5 x 291,5 cm, 2004.
5 „Aquarium, Atlanta“, chromogener Abzug, 213,4, x 362,9 cm, 2013.

Abb. 1 *Figure Ground*, Ausstellungsübersicht, Haus der Kunst, München, 5. Mai 2017 – 7. Januar 2018.

In angrenzenden Räumen, welche den Hauptsaal umschlossen, befanden sich thematisch geordnet Fotografien aus Struths vielschichtigen Werkserien (Abb. 1). Rechts zum Hauptsaal gelegen nahmen die Serie *New Pictures from Paradise*, die gemeinsam mit dem Musiker Frank Bungarten gefertigte Videoarbeit an der Musikschule Luzern *Read This Like Seeing It for the First Time* und die Werkreihen *This Place* und *Audience* jeweils eigene Räumlichkeiten ein. Hierbei konnte die Arbeit *Read This Like Seeing It for the First Time* nur durch *New Pictures from Paradise* betreten werden. *This Place* und *Audience* waren mit einem Durchgang verbunden. Gegenüberliegend auf der linken Seite des Hauptsaals reihten sich die Serien *Löwenzahnzimmer*, *Museum Photographs* und *Family Portraits* ebenfalls in eigenen Räumlichkeiten hintereinander auf, wobei hier alle Räume mit Durchgängen verbunden waren. Der Serie *Unbewußte Orte* stand über den Hauptsaal hinweg die Videoarbeit *Berlin Projekt*, die Struth mit dem Medienkünstler Klaus vom Bruch 1998 fertigte gegenüber (Abb.1). In dieser Arbeit nahmen vom Bruch und Struth unabhängig voneinander alltägliche Großstadtszenerien auf und führten diese später zusammen: Hektik, Anonymität und Lärm sind das Ergebnis dieses Werks mit Originalton. Während hauptsächlich leere und ruhige Straßenzüge aus verschiedenen Orten der Welt den Besucher im Vorraum empfingen, wurde dieser am anderen Ende der Ausstellung durch das *Berlin Projekt* mit den alltäglichen Szenen verschiedener Kulturkreise konfrontiert. Die Arbeit, die an allen vier Wänden des Raumes projiziert wurde und somit den Besucher Teil der zu sehenden Großstadtszenerien werden ließ, bildete ein interessantes Pendant zu *Unbewusste Orte*.

Abb. 2 *Figure Ground*, Ausstellungsansicht, Haus der Kunst, München, 2017. Foto: Maximilian Geuter.

Abb. 3 *Figure Ground*, Ausstellungsansicht, Haus der Kunst, München, 2017. Foto: Maximilian Geuter.

## Eine Künstlerbiografie: das private Archiv

Das im Zentrum der Münchener Retrospektive angelegte Archiv zeigte erstmals einen Bestand aus frühen Werken sowie Materialien aus dem Privatbesitz Thomas Struths, die seine Schaffenszeit zwischen den Jahren 1970 und 2016 begleitet und seine Arbeit maßgeblich beeinflusst haben (Abb.2). Die Dokumente wurden in chronologischer Reihenfolge hinter großformatigen Glasvitrinen präsentiert und mit Texten ergänzt.

Die Idee zu einer Ausbreitung von Teilen seines privaten Archivs entstand – so Struth in einem Gespräch mit dem Literaturwissenschaftler Andres Huyssen im Haus der Kunst am 6. Juli 2017 – während den Vorbereitungen der Münchener Ausstellung. Die Auseinandersetzung Thomas Weskis mit den in Schachteln gesammelten Dokumenten des Künstlers veranlasste Struth zum Entschluss, er sei nun alt genug die Beweggründe seiner Arbeit offenzulegen und zu teilen, da er eine forcierte Künstlerheroik nicht möge: „die Menschen haben da immer ein Bedürfnis für, aber ich finde das irgendwie vorhersehbar und irgendwie langweilig."[8] Da Struth nicht näher auf die Bedeutung des von ihm verwendeten Wortes „Künstlerheroik" eingeht, lässt sich aus diesem Kontext schließen, dass hiermit die Glorifizierung des undurchschaubaren Künstlers gemeint ist. Um diesem Phänomen entgegenzuwirken, schuf er nun in der Münchener Retros-

pektive eine Plattform, die dem Besucher die Entfaltung seiner Gedankenwelt und seines Œuvres anhand seines privaten Archivs vermitteln sollte. Thomas Weski beschreibt die Rolle des Archivs in einem einleitenden biografischen Text im Ausstellungskatalog wie folgt: „Vor dem Hintergrund von Struths fotografischem Œuvre wird deutlich, welche tiefgehenden und langfristig verfolgten Interessen hinter den einzelnen Werkgruppen stehen und welche künstlerische Übersetzungsarbeit vom Entwurf bis zur Vollendung des Bildes geleistet wird."[9]

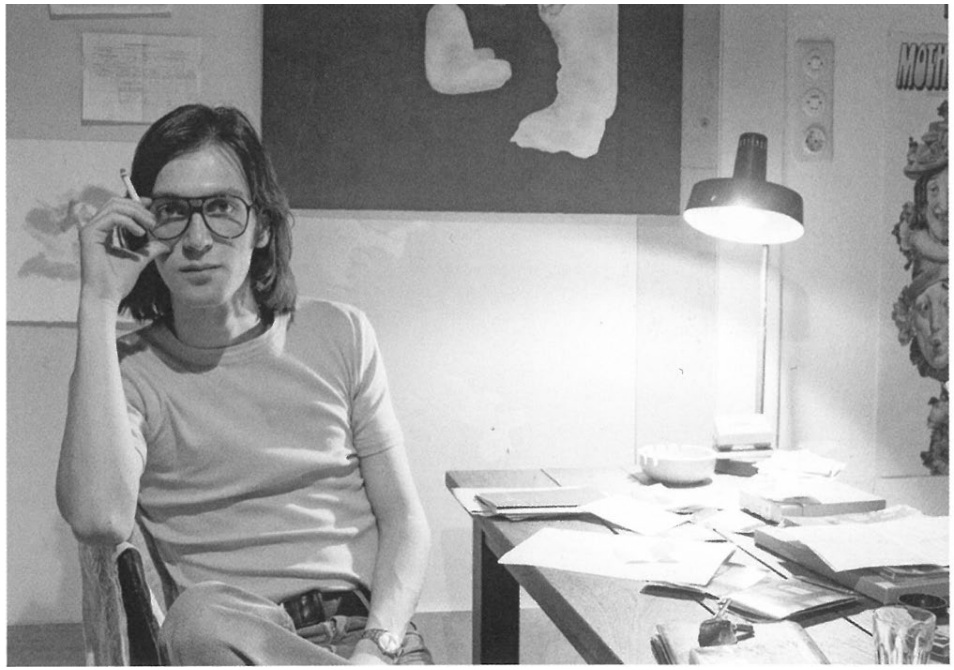


Abb. 4 Thomas Struth: „Selbstportrait, Konkordiastraße, Düsseldorf", 1976.

Thomas Struth wuchs in den 1950er und 1960er Jahren auf, eine Zeit, die im Nachkriegsdeutschland von einer kollektiven Verdrängung der Vergangenheit geprägt wurde und in welcher der Wunsch einen „Normalzustand"[10] zu erreichen deutlich spürbar war. Die einengende Atmosphäre war Weski zufolge Grund für Struths gesteigertes Interesse an Musik und Kunst, denn diese boten ihm die Möglichkeit sich frei zu entfalten und der klaustrophobischen restaurativen Phase der Nachkriegszeit zu entfliehen.[11] Das dem Besucher der Münchener Retrospektive zugängliche Archiv begann mit einem frühen und bisher unbekannten Werk aus Struths Schulzeit um 1970. Mit Ölkreide auf Papier malte er teils abstrakte, teils figurative Gemälde. Seine Gymnasial- und Studienzeit an der Düsseldorfer Kunstakademie wurde durch Zeichnungen, fotografische Studien, Skizzen sowie Bildbände, Monografien und Plattencovern als Stellvertreter für die von ihm gehörte Musik illustriert. Ergänzt wurden diese Materialien durch persönliche Einblicke wie etwa Abbildungen seines Jugendzimmers im elterlichen Wohnhaus oder seiner Studentenwohnung in Düsseldorf. Ein Selbstporträt aus dem Jahr 1976 zeigte den 22-jährigen Struth, der damals schon Student an der Kunstakademie in Düsseldorf war, rauchend an seinem Schreibtisch sitzen (Abb. 4). Seine Haltung ist entspannt, sein rechter Ellenbogen stützt sich auf der Stuhllehne ab, mit der rechten Hand richtet er seine Brille und hält dabei gleichzeitig seine Zigarette zwischen Zeige- und Mittelfinger. Sein Blick ist bestimmt und direkt in die Kamera gerichtet. Auf dem Schreibtisch und im Hintergrund an der Wand sind Skizzen und ein Gemälde zu erkennen. Dokumente wie das Selbstporträt, die Plattencover und Bücher lieferten dem Besucher der Münchener Retrospektive ein facettenreiches biografisches Gerüst zum selbstbewussten jungen Künstler.

Struths erster Kontakt zur Fotografie ergab sich nach dem Abitur mit einer systematischen Sammlung von Architekturaufnahmen. Er durchsuchte mehrere Jahrgänge des Magazins *Der Spiegel*, schnitt die damals noch schwarzweißen Abbildungen aus und arrangierte sie auf DIN A4-großen Pappen zu Bildtableaus. Auch Postkarten wurden von ihm systematisch erfasst und paar- oder gruppenweise angeordnet. Diese analytischen Gebilde dienten ihm der Untersuchung verschiedener inhaltlicher und formaler Aspekte, wie Standpunkt, Bildausschnitt und -aufbau, Perspektive oder Licht, die sich für seine spätere Darstellung von Architekturen oder städtischen Strukturen als relevant erweisen sollten. Im Jahr 1973 nahm er sein Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie auf und lernte dort Bildende Kunst bei Gerhard Richter.[12] Anlässlich des jährlichen Akademierundgangs zeigte Thomas Struth 1976 mit der Kleinbildkamera aufgenommene Düsseldorfer Straßenzüge, in denen er sich mit dem Prozess des Wiederaufbaus nach dem Krieg auseinandersetzte. Seine fotografischen Arbeiten führten ihn in die Klasse von Bernd Becher, der im gleichen Jahr an der Akademie eine Professur für Fotografie annahm. Auf Anraten Bechers setzte er seine Straßenaufnahmen mit einer Großformatkamera fort.

Struths Anordnung der Archivdokumente erinnert an die Bildtableaus in Gerhard Richters *Atlas*. Von Richter in einer Zeitspanne von 1962 bis 2013 verfolgt, führte das Projekt eine über die Jahre wachsende Ansammlung von Fotografien zusammen, die der Künstler nach und nach auf losen Blättern anordnete. Die Themen sind dabei vielfältig und mit der Biografie und Kunst Richters eng verwoben. Familienfotos teilen sich das Blatt mit seriellen Landschaftsdarstellungen und zwischen banalen Bildmotiven oder plakativen Abbildungen aus der Presse finden sich Abbildungen des Holocausts, der RAF oder Installationsansichten und Konzepte seiner vergangenen Ausstellungen. „Ich habe am Anfang versucht, alles darin unterzubringen, was zwischen

Kunst und Müll lag, was mir irgendwie wichtig erschien und zu schade war, um es wegzuwerfen“,[13] kommentierte Gerhard Richter in einem Interview mit Dieter Schwarz 1999 seine Arbeit. Aufgrund der Vielschichtigkeit überschreitet *Atlas* inzwischen die Dokumentationsebene und ist als eigenständiges Kunstwerk zu verstehen,[14] wurde deshalb wiederholt ausgestellt und ist in mehreren Publikationen erfasst.

Das Archiv Thomas Struths ließ sich im Gegensatz zu Richters *Atlas* nicht auf Abbildungen reduzieren. Hinter den Glasvitrinen entdeckte der Besucher der Ausstellung *Figure Ground* unter anderem Korrespondenzen mit Kuratoren, Ausstellungsplakate und Einladungen sowie Kataloge, um auf diese Weise vergangene Ausstellungen vielfältig zu rekonstruieren.

Des Weiteren gab das Archivmaterial Einblick in die verschiedenen Projekte Struths, unter anderem die Entstehung der Reihe *Löwenzahnzimmer* im Rahmen der Erweiterung eines Spitals im schweizerischen Winterthur, bei der Struth gebeten wurde 37 neue Krankenzimmer mit Fotografien auszustatten. Die Durchführung wurde in der Münchener Ausstellung detailreich durch Dokumente wie die Einladung des Spitalchefs, Notizbücher, Skizzen und Installationsansichten dargelegt. Es sei laut Weski „ein künstlerisches Projekt voller Einfühlungsvermögen, Empathie und Verantwortung“.[15]

Die Montagsgruppe, die sich im Jahr 1991 regelmäßig traf um aktuelle Ereignisse und Werke zu diskutieren,[16] wurde im Archiv durch Gruppen- und Einzelporträts dokumentiert. Die Reihe *Montagsgruppe* fand 1992 Eingang in die documenta XI in Kassel. Die dortige Ausstellung wurde durch Installationsansichten belegt.

Die letzte Werkreihe *Nature & Politics* wurde im Archiv anhand eines abgebildeten Ausstellungsmodells und durch Zeitungsartikel illustriert. Großformatige Abbildungen von technologischen Entwicklungen aus Wochen- und Tageszeitungen wie *Der Spiegel*, die *FAZ* oder die *Berliner Zeitung* verdeutlichten dem Besucher den Ursprung der Serie und nahmen Rekurs auf Struths Anfänge. Die Artikel erinnerten an die systematischen Anordnungen von Abbildungen aus dem Magazin *Der Spiegel* in Struths Studienzeit, unterschieden sich jedoch in der Art der Auslegung. Die gesammelten Zeitungausschnitte wurden nicht mehr akribisch einem System untergeordnet und sie schienen in der Münchener Ausstellung nicht nur als Inspirationsquelle zu fungieren, sondern belegten auch wichtige Kontakte, die Struth bei seiner Recherche zur Serie *Nature & Politics* unterstützt hatten. Dies bewiesen Grußformeln, die sich direkt auf die Ausschnitte geschrieben fanden, unter anderem von Struths Galeristen, Max Hetzler, der ihm einen Artikel zugesendet hatte. Auf die Zeitungsartikel folgte der Ausstellungskatalog zu *Nature & Politics* als bereits fester Bestandteil des Archivs. In direkter Anbindung zum Katalog hing an der abschließenden Archivwand die Fotografie *Aquarium, Atlanta* von 2013 aus eben dieser Reihe (Abb. 5), die eine Ansammlung von staunenden Kindern und Erwachsenden vor einem überdimensionalen Aquarium zeigt. Das Werk schuf eine direkte Verknüpfung zwischen dem Archiv und der umliegenden Ausstellung.

Abb. 5 *Figure Ground*, Ausstellungsansicht, Haus der Kunst, München, 2017. Foto: Maximilian Geuter.

## Netz-Werke

Das private Archiv veranschaulichte dem Besucher auf vielfältige Art den facettenreichen Werdegang Thomas Struths und übernahm gleichzeitig die Rolle einer durch den Künstler selbst aufgearbeiteten – und kuratierten wie auch inszenierten – Künstlerbiografie, die dem Besucher die Entstehung und Fortführung des von ihm geschaffenen Œuvre nach seiner eigenen Lesart näherbringen sollte. Nicht nur die zentrale Lage des Archivs, welches den Kern der Münchener Retrospektive bildete, sondern auch der Umfang der gezeigten privaten Dokumente Struths nahmen die Überblickausstellung in dem Maße ein, dass es dem Besucher nahezu unmöglich

war, die umliegenden Werke ohne die vorgefertigten Interpretationen, die aus dem Archivdokumenten hervorgingen, wahrzunehmen. Hinzu kam der durchlässige und offene Aufbau der Archivwände, welcher dem Betrachter nicht nur diverse Zu- und Abgänge von den unterschiedlichsten Standpunkten ermöglichte, sondern auch einen Durchblick auf die umliegenden Werke bot (Abb. 1 und 2). Solche Verbindungen wurden trotz der räumlichen Trennungen außerhalb des Archivs fortgesetzt. Der vordere Bereich des Hauptsaals empfing den Besucher mit einer Nahansicht aus einem Strahlantrieblabor in Pasadena,[17] die sich auf Sichtachse mit der aus grünem Dickicht bestehenden Fotografie eines Regenwalds in Japan[18] aus der Serie *New Pictures from Paradise* im darauffolgenden Raum befand (Abb. 3).Obwohl die Bildinhalte gegensätzlicher nicht sein konnten – vom Menschen erzeugte Technik und unberührte Natur – ließen sich Ähnlichkeiten in Struktur und Aufbau der Bilder nicht verkennen. Das chaotische und verknotete Kabelkonstrukt der Technik spiegelte sich im dichten Astgeflecht des Dschungels wieder. Weiter hinten im Hauptsaal salutierte der Roboter Golem[19] von seinem Spielplatz aus dem Raum mit der Werkreihe *This Place* (Abb. 1),[20] welche die gegenwärtige Situation Israels, Palästinas und ihrer Bewohner reflektiert. Ein weiterer Einblick in die Serie war aus dem Nebenraum möglich. *Audience*,[21] ein Bilderfries, der die zeitlose ästhetische Wirkung von Kunst auf den Betrachter belegt und eine Ansammlung erstaunter, bestaunender, hinterfragender oder verzweifelter Gesichter zeigt, war auf die Fotografie des Shuafat Flüchtlingscamps in Ost-Jerusalem[22] ausgerichtet (Abb. 1).

Auf der gegenüberliegenden Seite des Hauptsaals auf der anderen Seite des Archivs hing *National Gallery 2, London*, welches Jan Vermeers Gemälde *Lautenspielerin am Fenster* zeigt (Abb. 1).[23] Durch dessen Platzierung in dem von Technik dominierten Hauptsaal schuf Struth eine direkte Verbindung zwischen Wissenschaft und Kunst und stellte durch die Ausrichtung des Vermeer zugleich eine Überleitung in den Raum der *Museum Photographs* her, welche die Beziehung zwischen historischen Gemälden und Betrachtern aufzeigen.

Die aufgeführten Beispiele zeigen, dass die Werke durch die sorgfältig geplante Ausstellungsarchitektur und die präzise Auswahl der Bilder seitens des Künstlers in einen Dialog traten. Thomas Weski zufolge entstand auf diese Art „eine gegenseitige Durchdringung der Werkgruppen". So, merkt Weski an, „stellt er [Thomas Struth, M.F.] multiperspektivische Bezüge her, die über die Aussagen von Einzelbildern hinausgehen und auf essayistische Weise der Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit der Themen gerecht werden."[24]

Diese Vorgehensweise in der Struth'schen Ausstellungspraxis war kein Novum. Die bewusste Komposition verschiedener Sichtachsen wird auch bei einem genaueren Blick in die vergangenen Retrospektiven deutlich. Bei der Ausstellung im Dallas Museum of Art[25] im Jahr 2002 war diese Kontextualisierung von Werkgruppen noch subtil: Verknüpfungen zwischen den Bildserien entstanden allein durch die räumliche Komposition und ohne Veränderung der räumlichen Struktur. Zum Beispiel wurde die Museumsansicht aus dem National Museum in Tokyo von Eugène Delacroix' *Freiheit für das Volk* durch zwei Landschaften in Winterthur im vorgelagerten Raum gerahmt. Die Wahl gleicher Motive zur rechten und zur linken Seite des Museumsbildes ließ ein dreidimensionales Triptychon entstehen.

Spätestens zur Retrospektive von 2010 in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf machte sich Struth eine von ihm konzipierte Ausstellungsarchitektur zu eigen, indem er die vorgegebenen Räumlichkeiten durch eingezogene Wände nach seinen Bedürfnissen umformte. Durch diese szenografischen Eingriffe erreichte er nicht nur eine Erweiterung möglicher Sichtachsen, sondern auch eine gezielte Ausrichtung der Werke.

Derart durchkalkulierte Arrangements von Bildern fasst der Kunstwissenschaftler Felix Thürlemann unter dem Begriff der *hyperimages*. Thürlemann untersucht dabei mehrteilige Bildgefüge, die beispielsweise als fotografische Reproduktionen in illustrierten Kunstbüchern abgebildet sind oder eben auch als bewusste Bild-Arrangements in Ausstellungen entstehen:

> „Durch die Integration in die Bilderwand bekommt das einzelne Gemälde eine Art ‚Lektüreanweisung'. Die Geschichte der wechselnden Neuarrangements des Bilderbestandes einer Sammlung – die Hängungen sind bekanntlich dem Zeitgeschmack unterworfen – kann deshalb als eine Geschichte der Deutungen und Umdeutungen des Sammlungsgutes versstanden werden."[26]

Thürlemanns Theorie stützt sich auf Ordnungen und Hängungen von Kunstsammlern wie etwa Pendanthängungen, Bildpraxen von Kunsthistorikern, beispielsweise dem *Mnemosyme* Atlas von Aby Warburg oder *hyperimages*, die von Künstlern selbst konzipiert werden, wie im Fall von Wolfgang Tillmans, der in seinen Ausstellungen ursprünglich autonome Werke miteinander komponiert. Die Beispiele verdeutlichen, dass die Interpretation eines einzelnen Werks je nach Bildgefüge variieren kann. Auf die kuratorische Praxis bezogen ermöglichen *hyperimages* also die Re-Kontextualisierung einer Arbeit und machen den Rezipienten beispielsweise durch Ausrichtung oder Kombination mit anderen Werken auf eine mögliche neue Betrachtungsweise aufmerksam.

Bei den besprochenen Beispielen in seinem Buch *Mehr als ein Bild – Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*[27] konzentriert Thürlemann sich hauptsächlich auf innerräumliche Arrangements. Thomas Struth setzt das *hyperimage* allerdings raumübergreifend ein. In seinen Retrospektiven findet der Betrachter sowohl horizontale als auch diagonale Leserichtungen vor, welche durch die Ausrichtung oder Kombinationen verschiedener benachbarter Werke sowie konstruierter

Sichtachsen entstehen, die teilweise raumüberwindend sind. Dadurch ergeben sich Verbindungen, die über den alleinigen Bildinhalt hinausgehen und neue Referenzen aufmachen. Bedingt durch die Ausstellungsarchitektur stehen die Werke in bestimmten formalen Relationen zueinander und bilden ein Netzwerk, welches in der Vielzahl der von Struth konstituierten Retrospektiven durch die Änderung der Bildkompositionen immer wieder variiert und somit flexibel bleibt. Beispielsweise war Struths Fotografie von Vermeers *Lautenspielerin am Fenster*, das Bild *National Gallery 2, London*, welches in der Münchener Ausstellung zwischen *Nature & Politics* hing (Abb.1), 2002 bei der Retrospektive im Dallas Museum of Art[28] im Zusammenhang mit seinem Mutter-Kind-Porträt von Hannah Erdrich-Hartmann und Jana-Maria Hartmann[29] zu sehen. Anhand dieses Beispiels ist zu erkennen, dass Struths Fotografien auch außerhalb ihrer zugehörigen Werkreihen betrachtet werden sollen und in Verbindung zu anderen Arbeiten oder Serien treten können. Die Fotografien werden somit zu autonomen Werken, die in den unterschiedlichen Kontexten der Ausstellungen flexibel einsetzbar sind.

## Retrospektiven: Das neue Werkzeug des Künstlers

Retrospektiven kamen Anfang des 20. Jahrhunderts in der Ausstellungspraxis auf und boten zunächst einen allgemeinen Überblick auf gegenwärtige und vergangene Kunst. Erst ab den 1960er Jahren konzentrierten sie sich gezielt auf einzelne Künstler oder Künstlerkollektive. In den 1980er Jahren wurden Retrospektiven im Kontext biografisch ausgerichteter Ausstellungen eingesetzt. Dementsprechend zeichnete eine solche Ausstellung das abgeschlossene Œuvre eines Kunstschaffenden von den ersten Versuchen bis zu seinen letzten Werken auf.[30] Wie Kai-Uwe Hemken herausarbeitet, folgt die Konzeption von Retrospektiven

> „der Vorstellung einer homogenen künstlerischen Entwicklung über Jahrzehnte, die von einer relativen Kontinuität des Individualstils ausgeht. Dem liegt eine biologistische Auffassung von einer Künstlerkarriere zugrunde, die sich autonom von den gesellschaftlichen Prozessen und einer ‚inneren Berufung' folgend von der Geburt (Frühwerk) über die Blüte (Hauptwerk) zum Alter (Spätwerk) entfaltet."[31]

Inzwischen hat der Begriff eine weitere Wandlung erfahren: Retrospektiven dienen nicht mehr nur einer Rückschau auf ein abgeschlossenes Gesamtwerk, sondern werden auch bei zeitgenössischen Künstlern zu Lebzeiten als beliebtes Ausstellungskonzept angewendet. Thürlemann zufolge erlauben Retrospektiven dem Künstler „die Rolle des Kurators [zu, M.F.] übernehmen; dabei treten sie gleichzeitig auch in Konkurrenz zu den Kunstwissenschaftlern und Kritikern. Denn die von den Kunstschaffenden selbst zusammengestellten *hyperimages* können als Selbstkommentare mit bildlichen Mitteln verstanden werden."[32] Thomas Struth allerdings vermeidet den Begriff der Retrospektive und ebenso das Wort Biografie für seine Münchener Überblicksausstellung. Im Ausstellungskatalog stellte er in einem Gespräch mit dem Direktor des Haus der Kunst Okwui Enwezor klar: „Retrospektive suggeriert, dass etwas abgeschlossen ist, dass es eine bestimmte Markierung gibt, von der aus man zurückschaut – aber ich glaube, ich hatte immer den Wunsch nach Zeitlosigkeit und auch ein entsprechendes Bewusstsein dafür."[33] Struths Auffassung ist damit widersprüchlich. Retrospektive signalisiert für ihn den Abschluss eines Œuvres und zugleich das Zurückblicken auf eine Schaffensperiode, was aber eine Fortsetzung nicht ausschließt, da er nicht von einem Schlussstrich ausgeht, sondern von einer Markierung, von der aus ein Teil des Œuvres rekapituliert wird. Ebenso widersprüchlich erscheint mit dieser Aussage der Aufbau der Münchener Überblicksausstellung, denn das dort im Zentrum installierte Archiv forderte den Künstler sowie den Betrachter geradezu dazu auf, auf eine solche Weise auf die Vergangenheit zurückzublicken, innezuhalten und Markierungen zu setzen. Es fungierte nicht nur als eine Art Gebrauchsanleitung zur Betrachtung von Struths Fotografien, indem die Darlegung der Ursprünge der Bildmotive dem Besucher das Werkzeug in die Hand gab, diese im Sinne Künstlers nachvollziehen zu können. Es vermittelte – entgegen Struths obiger Auffassung – darüber hinaus auch seine Biografie. Struth erreicht sein Ziel einer Zeitlosigkeit dadurch, dass er eine Serie durch neue Arbeiten ergänzt und somit Fotografien aus unterschiedlichen Entstehungszeiträumen zu immer wieder neuen, nicht hierarchisierten Bildkompositionen zusammenstellt, wie etwa in der Serie *Unbewußte Orte*. Die wechselnden Bildgruppierungen in seinen Ausstellungen sollen gezielt neue Betrachtungsweisen und Interpretationsmöglichkeiten hervorrufen. So wird etwa zwischen einem Urwaldbild aus dem Jahr 1999 und einer Nahaufnahme eines Stahlantriebreaktors von 2014 eine Verbindung geschaffen (Abb. 3), obwohl es sich hierbei um Fotografien aus unterschiedlichen Serien handelt und fünfzehn Jahre zwischen den jeweiligen Entstehungszeiten liegen. Dies und das Konzept der Retrospektive ermöglicht es ihm, den Kanonisierungsprozess seiner Fotografien mit zu steuern. Die Zusammenstellungen neuer *hyperimages* in den regelmäßig stattfindenden Überblicksaustellungen geben Struth die Gelegenheit, einen von ihm ausgewählten Bildkanon zu zeigen, ohne dass sich der Besucher an den Motiven sattsieht, und treiben die Verankerung seines Œuvres in einem kunstgeschichtlichen Kontext voran.

## Fazit

Thomas Struths Übersichtsausstellung *Figure Ground* im Haus der Kunst war eine sorgfältig durchdachte und präzise auf die Ausstellungssituation hin geschaffene Gesamtkomposition. Es wurde deutlich gemacht, dass Struth durch die Hängung der Werke sowie die Konzeption der Ausstellungsarchitektur dabei als Künstler selbst die Rolle des Kurators übernahm. Seine auf diese Art formulierten Selbstkommentare zum eigenen Werk wurden durch die Ausstellung von Teilen seines privaten Archivs untermauert.

Dadurch lieferte er der Kunstgeschichte eine Eigendefinition seines bisherigen Œuvres. Indes verlagerte sich die Rolle des für die Ausstellung vorgesehenen Kurators Thomas Weski auf die Herausgeberschaft des Ausstellungkataloges,[34] den er in Zusammenarbeit mit Ulrich Wilmes, dem Hauptkurator des Haus der Kunst, publizierte. Im Gegensatz zur Ausstellung wurden die Werkreihen im Katalog durch Abbildungen der Archivdokumente durchbrochen. Der Fokus lag nicht auf einer thematischen Anordnung der Bilder, wie es in der Münchener Ausstellung durch die serienorientierte Raumaufteilung der Fall war, sondern auf einer chronologischen Abfolge. Die Werke wurden somit den Archivdokumenten zugeordnet. Während die Ausstellung ein von Struth kreiertes Gesamtwerk darstellte, fungiert der Katalog eher als ein Nachschlagewerk. Eine Parallele zur Ausstellung lässt sich im Aufbau jedoch erkennen: Anfang und Ende sind identisch mit dem des Ausstellungsarchivs. Entsprechend der Ausstellungskonzeption beginnt der Leser des Kataloges seine Auseinandersetzung mit dem Archiv Struths mit dem frühen Gemälde *Ölkreide auf Papier* aus den 1970er Jahren und endet mit der großformatigen Arbeit *Aquarium, Atlanta* von 2003.

Die Symbiose aus Rückschau und Künstlerarchiv ist eine effektive Strategie zur Selbstinszenierung. Struth nahm den Rezipienten an die Hand und führte ihn mithilfe seiner privaten Memoiren durch seine Werke. Dies alles ließ wenig Platz für eigene Interpretationen. Spannend bleibt die Frage, ob das Archiv auch in Zukunft einen Platz in Struths Œuvre erhält.

In einem anfangs erwähnten Zitat formuliert Thomas Struth, dass er die Zurschaustellung seiner privaten Dokumente nutze, um einer Künstlerheroik zu entgehen. Durch die Auslegung seines privaten Archivs entging er zwar der Glorifizierung des mysteriösen Künstlers, nicht aber der bewussten Hervorhebung seiner Person, die er mit der zentralen Platzierung seiner Memoiren in der Münchener Retrospektive in den Mittelpunkt stellte. Im gleichen Maße weist sein bisher einziges Selbstporträt, das Eingang in seinen Werkkorpus fand, heroische Züge auf (Abb. 6). Es zeigt den Künstler in Rückenansicht vor einem Selbstbildnis von Albrecht Dürer in der Alten Pinakothek in München. Durch sein Selfie mit Dürer reiht sich Struth unmissverständlich in den kunsthistorischen Kanon ein. Aber wie formulierte es Goethe einst in *Wilhelm Meisters Wanderjahre*: „Des Menschen größtes Verdienst bleibt wohl, wenn er die Umstände soviel als möglich bestimmt und sich so wenig als möglich von ihnen bestimmen läßt."[35]

Abb. 6 Thomas Struth: „Alte Pinakothek, Selbstportrait, München", C-Print, 158,5 x 184,0 cm, 2000.

## Endnoten

1 Thomas Struth 1977-2002, Dallas Museum of Art, Dallas 2002; Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2002-2003; The Metropolitan Museum of Art, New York, 2003; Museum of Contemporary Art Chicago 2003.
2 Thomas Struth Photographs 1978-2010, Kunsthaus Zürich 2010; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20 Grabbeplatz, Düsseldorf 2011; Whitechapel Gallery, London 2011; Museu Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto 2011-2012
3 Ulrich Wilmes, „Figure Ground. Gedanken zum Bildbegriff von Thomas Struth", in: Thomas Weski u. Ulrich Wilmes (Hg.), Thomas Struth, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, München: Schirmer/Mosel 2017, S. 260-263: 261.
4 Ebd.
5 Ebd.
6 Tobia Bezzola u. James Lingwood, „Chronologie", in: Thomas Struth. Fotografien 1978-2010, Ausstel-lungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, München: Schirmer/Mosel 2010, S. 183-223: 183.
7 Thomas Weski, „Über das Bild hinaus", in: Thomas Weski u. Ulrich Wilmes (Hg.), Thomas Struth, Ausstel-lungskatalog Haus der Kunst München, München: Schirmer/Mosel 2017, S. 11-19: 18.
8 Museumsfernsehen, „Künstlergespräch: Thomas Struth und Andreas Huyssen" (1:16:12) „[…] auch das Archiv zu zeigen war ja ursprünglich nicht meine Idee, sondern es kam so aus der Beschäftigung von Thomas Weski mit dem was bei mir im Atelier in den Schachteln lag und dann habe ich aber gedacht, ich bin jetzt alt genug, damit ich das mal zeigen kann aus verschiedenen Gründen, […] auch hauptsächlich, weil […] die Gründe zu fotografieren und was so drum herum passiert, was mich nährt und was mich begeistert, was andere Leute gemacht oder geschrieben haben das gehört ja ganz stark mit dazu, […] weil ich, ich mag auch diese Künstlerheroik nicht, […] die Menschen haben da immer ein Bedürfnis für, aber ich finde das irgendwie vorhersehbar und irgendwie langweilig." URL: http://museumsfernsehen.de/kuenstlergespraech-thomas-struth-und-andreas-huyssen/ vom 23.05.2017.
9 Weski, „Über das Bild hinaus", S. 11.
10 Ebd.
11 Ebd.
12 Ebd, S. 11f.
13 Dieter Schwarz, „Interview mit Dieter Schwarz 1999", in: Dietmar Elger u. Hans Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2008, S. 343-354: 344.
14 Vgl. Gerhard Richter, „Atlas", https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas vom 15.07.2017.
15 Weski, „Über das Bild hinaus", S. 17.
16 Ebd., S. 16f.
17 Thomas Struth: „Epitaxy, JPL, Pasadena", Pigmenttintenstrahldruck, 181,1 x 135,8 cm, 2014.
18 Thomas Struth: „Paradise 15, Yakushima, Japan", chromogener Abzug, 181,7 x 290,5 cm, 1999.
19 Thomas Struth: „Golems Playground, Georgia Tech, Atlanta", chromogener Abzug, 226,6 x 320 cm, 2013.
20 Siehe Galerie Max Hetzler, Thomas Struth: Selected Institutional Exhibitions, URL: http://www.maxhetzler.com/exhibitions/thomas-struth-figure-ground-2017/zoom-i/7 vom 23.05.2017.
21 Thomas Struth: „Audience 5, Florenz", chromogener Abzug, 179,5 x 309,0 cm, 2004; Thomas Struth: „Audience 6 Florenz", chromogener Abzug, 179,5 x 283,8 cm, 2004; Thomas Struth: „Audience 7 Florenz", chromogener Abzug, 179,5 x 288,3 cm, 2004; Thomas Struth: „Audience 11, Florenz", chromogener Abzug, 179,5 x 291,5 cm, 2004.
22 Thomas Struth: „Shuafat Refugee Camp, East Jerusalem", Pigmenttintenstrahldruck, 128,6 x 213,9 cm, 2009.
23 Thomas Struth, „National Gallery 2, London", chromogener Abzug, 148.6 x 171.5 cm, 2001.
24 Weski, „Über das Bild hinaus", S. 19.
25 Siehe Dallas Museum of Art, Archives: Thomas Struth, URL: https://www.dma.org/art/exhibition-archive/thomas-struth vom 23.05.2017.
26 Felix Thürlemann, „Vom Einzelbild zum Hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschicht-liche Hermeneutik", in: Ada Neschke-Hentschjke (Hg.), Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle – évolution et débat actuel, Paris: Löwen 2004, S. 223-247: 234.
27 Felix Thürlemann, Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimages, München: Wilhelm Fink Verlag 2013.
28 Siehe Dallas Museum of Art, „Archives: Thomas Struth", URL: https://www.dma.org/art/exhibition-archive/thomas-struth vom 23.05.2017.
29 Thomas Struth: „Hannah Erdrich-Hartmann und Jana-Maria Hartmann", Silbergelatine-Abzug, 39,4 x 54,5 cm, 1987.
30 Vgl. Kai-Uwe Hemken, „Retrospektive", in: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz (Hg.), Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon, Rowohlt: Reinbek 2001, S. 495-496: 495.
31 Ebd.
32 Thürlemann, *Mehr als ein Bild*, S. 129.
33 Okwui Enwezor, „Bilder machen. Ein Gespräch mit Thomas Struth", in: Thomas Weski u. Ulrich Wilmes (Hg.), Thomas Struth, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, München: Schirmer/Mosel 2017, S. 298-311: 298.
34 Thomas Weski u. Ulrich Wilmes (Hg.), Thomas Struth, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, München: Schirmer/Mosel 2017.
35 Wolfgang von Goethe, „Wilhelm Meisters Wanderjahre", in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, 14 Bde., hg. von Erich Trunz u. Wolfgang Kayser, C.H. Beck: München 1981 [Romane und Novellen, Bd. 7], S. 405.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1: Eigener Entwurf, Basis Begleitheft zur Ausstellung *Figure Ground,* Haus der Kunst, München 5. Mai 2017 – 7. Januar 2018.

Abb. 2, 3 und 5: Foto: Maximilian Geuter. Mit freundlicher Genehmigung des Haus der Kunst, München.

Abb. 4 aus: Thomas Weski u. Ulrich Wilmes (Hg.), *Thomas Struth*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München: Schirmer/Mosel 2017, S. 45.

Abb. 6 aus: Thomas Weski u. Ulrich Wilmes (Hg.), *Thomas Struth*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München: Schirmer/Mosel 2017, S. 225.

# Vom Versuch, Zeit zu zeichnen. Giorgio Morandis späte Stillleben I Martin Weyand

„Nichts aber wächst, wo man nur nachahmt" - Quintilianus

Von einigen seiner Zeitgenossen wurde der 1890 in Bologna geborene Giorgio Morandi als Flaschenmaler bezeichnet. Auch wenn sich diese Benennung vermeintlich abschätzig liest, so ist sie doch ziemlich treffend. Bis zu seinem Tod im Jahr 1964 malte, radierte und zeichnete Morandi Krüge und Flaschen in allen erdenklichen Formen und Farben, zusammengestellt zu immer neuen Stillleben. Neben diesen Krugstillleben umfasst Morandis Œuvre lediglich noch Landschaften, welche er in Öl oder grafisch anfertigte. Die Beharrlichkeit, mit welcher sich Giorgio Morandi diesen Sujets widmete, ist bemerkenswert. Auch ein Blick in seine Biografie unterstreicht seine Tendenz zum Immergleichen. So wenig er seinen Wohnort wechselte – genau genommen verließ er zeit seines Lebens Bologna sowie sein Atelier kaum –, so wenig variierte er Inhalte, Themen und Motive in seiner Malerei. Dennoch lässt sich eine stilistische Veränderung, ein themen- und gattungsübergreifender Trend in seinem Werk beobachten.

Im Laufe seines künstlerischen Schaffens nahm der Grad der Figuration stetig ab. Waren die Motive in seinem Frühwerk noch eindeutig identifizierbar, wenn auch nicht realgetreu oder naturalistisch dargestellt, so sind seine späten Stillleben beinah bis zur Unkenntlichkeit abstrahiert – eine Entwicklung, die sich vor allem mit einem Blick auf sein grafisches Werk nachvollziehen lässt. Neben Radierungen und Aquarellen sind es insbesondere die Handzeichnungen Morandis, welche diese Tendenz besonders deutlich illustrieren. Je mehr Zeit Morandi mit den Gefäßen, ihrer Beobachtung und Umsetzung verbrachte, umso weniger blieb von diesen im Bild übrig. Die herausragende Erscheinung der späten, gezeichneten Stillleben ist es, welche den Blättern eine exponierte und eigenständige Stellung in Morandis Werk verleiht[1] und als radikaler Endpunkt seiner Abstraktionstendenz gelten kann. Eine exemplarische Auswahl später Zeichnungen, welche alle in den Jahren zwischen 1958 und 1963 entstanden sind, soll im Folgenden daraufhin untersucht werden, was übrig bleibt, wenn beinah nichts mehr sichtbar ist. Was sind diese radikal reduzierten Zeichnungen – neben Krügen und Flaschen – imstande zu zeigen und wie zeigen sie dies?

## Das Primat der Realität

Bevor eine Auswahl von Morandis Werken einer formalistisch geprägten Untersuchung, welche sich der spezifischen Art der Darstellung und bestimmten Bildeffekten widmet, unterzogen werden kann, soll das Ziel dieser Analyse erläutert werden. Dabei werden Aspekte der künstlerischen Praxis Morandis, insbesondere die Beobachtung des Gegenstandes, sowie Technik, Gattung und Motiv, mit seiner theoretischen und künstlerischen Orientierung und Ausführungen Henri Bergsons zur Phänomenologie der Zeit zusammengeführt. Dieser Beitrag hat zum Ziel, auf eine bestimmte innerbildliche Zeitlichkeit, eine besondere inhärente Form von Temporalität in den späten gezeichneten Stillleben Morandis hinzuweisen.

Ausgangspunkt sei ein Zitat Giorgio Morandis aus dem Jahr 1957. Sieben Jahre vor seinem Tod bemerkte er im Alter von 67 Jahren in einem Interview das Folgende: „Im Übrigen glaube ich, dass es nichts Surrealeres, nichts Abstrakteres gibt als die Realität."[2] Eine Aussage, welche auf seine intensive Auseinandersetzung mit der sichtbaren Wirklichkeit und viel mehr noch auf seine unkonventionelle Auffassung derselben hinweist, welche gleichsam sein künstlerisches Schaffen prägte. „Alles, was Morandi malte, war ein unaufhörlicher Monolog über die Erfahrung des Sehens, eine Befragung des ‚Gegenüber' – der Dinge – in Relativierung von Sehen, Wahrnehmen und Erkennen."[3] Dass sich Morandi als Maler intensiv mit der ihn umgebenden Realität und der Wahrnehmung des Sichtbaren im Allgemeinen auseinandersetzte – eine Tendenz, die mit Morandis Zeitgenossen Edmund Husserl einen prominenten Vertreter fand und zum Mittelpunkt philosophischer Methodik wurde – war zu diesem Zeitpunkt in der Kunstgeschichte allerdings schon kein Novum mehr, vielmehr ein gängiges Anliegen. Angesichts der Motiv- und Themenwahl des Italieners wird aber eine besonders konzentrierte und konsequente Hinwendung zur Wirklichkeit und zu Phänomenen der Wahrnehmung derselben deutlich. Denn das Stillleben und die Landschaft sind jeweils durch eine ausgeprägte Konzentration auf den Gegenstand gekennzeichnet. Hier wie dort stehen Gegenstände bzw. Natur im Mittelpunkt und wollen sowohl vom Künstler, als schließlich auch vom Betrachter genau studiert und erforscht werden. Morandis Interesse an der Realität und sein scharfer Blick auf die Welt lassen eine entsprechende Gattungswahl demnach plausibel erscheinen. Darüber hinaus beließ es der Bologneser in seinen Stillleben bei wenigen, sich stets wiederholenden Objekten. Flaschen, Krüge, Dosen, Gläser und Schalen bilden das limitierte und ständig reproduzierte Repertoire seiner Stillleben. Diese motivische Reduktion korrespondiert dabei mit der folgenden Aussage Morandis: „One can travel the world and see nothing. To achieve understanding it is necessary not to see many things, but to look hard at what you do see".[4] Erkenntnisse über das Reale sind also laut Morandi nur über die Auseinandersetzung mit wenigen Dingen zu gewinnen, welche dafür aber umso genauer durch intensive Betrachtung erforscht werden. Hinzukommt, dass all die Gefäße in Morandis Werk im Gegensatz zu Gegenständen, denen man üblicherweise in Stillleben begegnet, kaum ikonografische, metaphorische, narrative oder soziale Symboliken tragen. Sie existieren quasi bar jeglicher Intelligibilität und definieren sich, sobald sie im Bild schließlich noch ihre Funktion verloren haben, maßgeblich durch reine Sichtbarkeit. Sie

sind *a-ikonografische* Repräsentanten einer reinen Sinneswelt und damit „geeignete Formen, um sich der Beziehung und Kenntnis des Realen zuzuwenden".[5] Das unermüdliche Malen von Flaschen und Krügen Morandis ist also nicht etwa als ein Symptom von Manie zu verstehen; vielmehr zeugt es von seinem Bemühen, durch intensive sinnliche Erforschung der sichtbaren Wirklichkeit gemachte Erfahrungen und Erkenntnisse im Bild eine anschauliche Form zu geben.

Aber was genau beobachtete Morandi an diesen leblosen Objekten, dass man seine späten zeichnerischen Umsetzungen als bildgewordene Manifestationen seiner Conclusio, *nichts sei abstrakter als die Realität*, werten kann (Abb. 1)? Denn es mag zunächst irritieren, dass Morandi keine wirklichkeitsgetreuen Ansichten jener formkargen Dinge produzierte. Gerade weil er es doch so genau nahm mit der Wirklichkeit, müsste die lebenslange Auseinandersetzung mit solch einfachen Gegenständen und das stundenlange, manchmal sogar wochenlange vorzeichnerische Arrangieren und Beobachten doch zu einem stilistischen Standard führen, welcher nur in einem Realismus liegen könnte. Dass solche überkommenen Vorstellungen und Erwartungen einer präzisen und formalen Erfassung der Realität bei Morandi ins Leere laufen, wird angesichts seiner späten Zeichnungen überdeutlich, deren Bilderscheinung alles anderem als einer mimetischen, also gegenstandsgebundenen Wiedergabe der Wirklichkeit entspricht. Vielmehr entbehren die gezeichneten Gefäße zahlreichen gegenständlichen, an der *aufgetischten* Wirklichkeit vorhandenen und beobachtbaren Eigenschaften. Die zarten Liniengebilde deuten die optischen Attribute und Qualitäten der Gegenstände lediglich an oder lassen sie vollständig aus. Nur schemenhaft werden die Konturen der Flaschen und Krüge silhouettiert. Oft verlaufen sich die kargen Linien innerhalb der Komposition oder verlieren sich in der Leere des Umraums. Hie und da treffen sie in der Weite des weißen Papiers auf sich selbst oder eine der anderen wenigen Linien, um sich dann zur vollständigen Fläche zu schließen, meist aber ohne dabei Körperlichkeit oder Plastizität herauszubilden. Viel häufiger umreißen die Linien die eng aneinander gerückten Objekte nicht vollständig und lassen Krüge und Flaschen untereinander sowie mit ihrem Umraum interagieren, bisweilen vollständig verschmelzen. Die zaghaften Konstrukte aus Linien lösen sich so kaum aus der Fläche, wirken instabil und flüchtig, wie Spuren, die sich bald verlieren. Die Gegenstände im Bild gewinnen kaum an materieller Schwere und Härte und der Raum verliert seine Perspektivität, wodurch er den Anschein flächenhafter Leere erweckt. Nur selten suggerieren Schraffuren wechselnde Lichtverhältnisse oder Schattenwürfe und verweisen damit auf eine verortbare materielle Präsenz. Dieser Einsatz bildnerischer Mittel entspricht jedoch nicht den lange gängigen Vorstellungen einer Übersetzung von der dinglichen Wirklichkeit in das Medium der Zeichnung. Wozu aber führt diese radikale Reduktion der Darstellungsmodalitäten? Worauf vermag eine derartige mediale Abstraktion der physischen Realität verweisen?

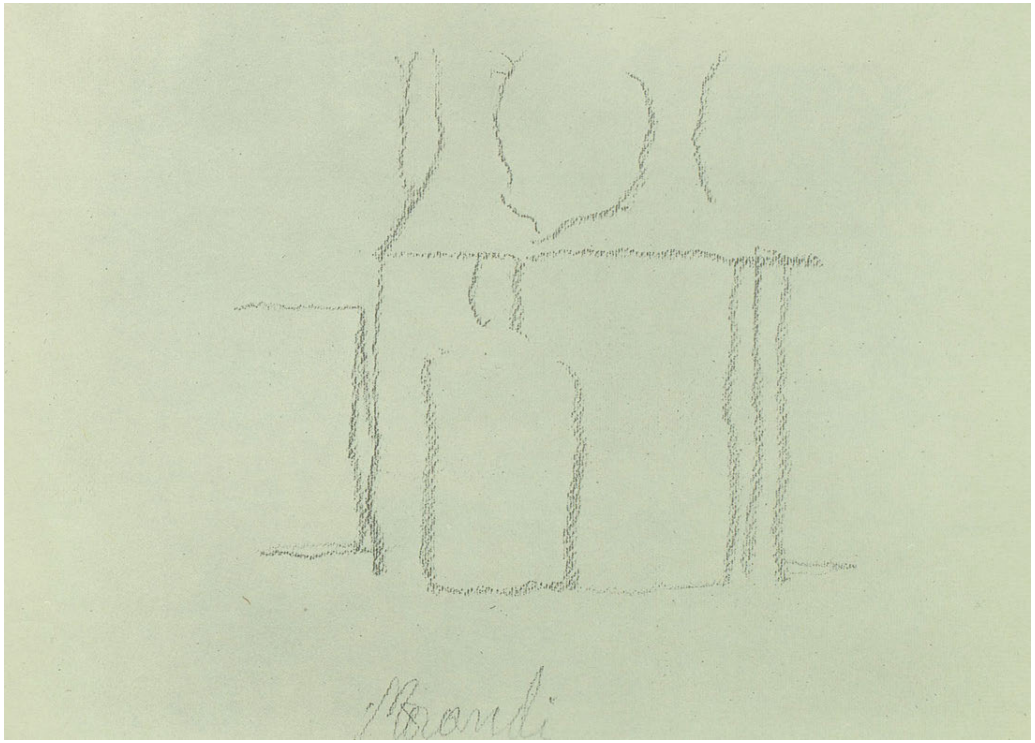


Abb. 1 Giorgio Morandi: „Natura Morta", Bleistift auf Papier, 27,2 x 19 cm, 1963.

## Zeit und Dauer

Die Zeichnungen verlangen – von dem, der erkennen will – eine aufmerksame und anhaltende Betrachtung, ähnlich dem langwierigen Studium der Gegenstände, das Morandi vor und während des Zeichnens leistete. Diese Aktionalität einer genauen Beobachtung ist wesentlich für die Konstitution und das Verständnis der Werke Morandis. Die Kunsthistorikerin Lisa Fenzi betont in ihrer Dissertation zur Kunstauffassung von Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis und Giorgio Morandi, dass im Fall des Letzteren „der Betrachtungsprozess, in den der Schauende vor dem Bild gezogen wird, […] auch die Spuren der Betrachtung des Malers [trägt, M.W.]".[6] Was sich dem Rezipienten zeigt, ist also bereits Betrachtetes und also bildgewordenes Resultat dieser Betrachtung. Doch was passiert mit den Dingen während des Akts der Betrachtung? Sehen – beziehungsweise Beobachten – zeichnet sich in erster Linie dadurch aus, dass es ein Prozess ist, der sich prinzipiell unendlich fortsetzen lässt. Eben diesen Prozess dehnte Morandi in seiner Werkgenese reichlich aus. Im Zuge der Kontinuität sinnlicher Wahrnehmung wird Re-

ales sukzessive *er-sehen*, das heißt, dass unsere Augen kein simultanes Gesamtbild der Wirklichkeit projizieren. Das tastende Auge erschließt sich kontinuierlich lokale Binnenphänomene und wird folglich, im Versuch sich das Objekt vollständig anzueignen, eine gewisse Zeitspanne beanspruchen. Dieses prozessuale Sehen bleibt auch dann bestehen, wenn sämtliche visuelle Tatbestände zu einem geistigen Gesamtbild zusammengesetzt worden sind. Was die Folgen dieser Korrelation von intuitiver Wahrnehmung und Zeit sind, beschreibt Henri Bergson wie folgt: „Intuition, mit einer Dauer verbunden, bedeutet inneres Wachstum, sie gewahrt in ihr eine ununterbrochene Kontinuität von unvorhersehbarer Neuheit […]".[7] Bergson begreift Wahrnehmung also als ständig aktiven Prozess und schließt daraus eine potentiell unendliche Vielfältigkeit der durch sinnliche Wahrnehmung gespiegelten Wirklichkeit. Das Phänomen dieser unendlichen visuellen Fülle, ist also das Resultat der Dauer.[8] Gleichzeitig liefert diese stete Veränderlichkeit des Wahrgenommenen im Umkehrschluss quasi einen phänomenologisch fundierten, empirischen Beweis für das Phänomen der Dauer überhaupt, denn „[g]erade diese unteilbare Kontinuität der Veränderung ist es, die wahre Dauer bildet."[9] Sehenden Auges erfahren wir also das Phänomen einer universellen Zeitlichkeit.

Eine „ununterbrochene Kontinuität unvorhersehbarer Neuheit" stellt für Bergson eine in der Dauer der Wirklichkeit eingebettete Veränderungsdynamik dar, die wiederum in der Dauer der Wahrnehmung anschaulich wird. In dieser visuellen Variabilität wird der Prozesscharakter der Realität und folglich das *In-der-Zeit-Existieren* der Dinge sinnlich wahrnehmbar und begreifbar. So führt etwa der Wechsel der Lichtverhältnisse und das damit verbundene dynamische Schattenspiel zu Variationen auf den Oberflächen der Objekte. Zudem vollzieht sich die sinnliche Wahrnehmung selbst sukzessive und generiert so fortwährende Veränderungen unseres visuellen Verständnisses des Dargestellten: Teil und Ganzes, sowie Teil und Teil treten im Zuge der Betrachtung in immer neue Austauschverhältnisse. Zwei Aspekte mit entscheidender Auswirkung auf die Darstellbarkeit von Realität, die auch Gottfried Boehm im Zuge einer Analyse des künstlerischen Konzepts Morandis unterstreicht. Boehm resümiert, dass „das visuelle Geschehen, das sich an einem Ding vollzieht (im Wechsel des Lichts und der menschlichen Aufmerksamkeit), unendlich genannt werden darf […]".[10] Das unendliche visuelle Geschehen ist Resultat und gleichzeitig Verweis auf die Zeitlichkeit – oder Prozesshaftigkeit – der Realität, da Veränderung, ob durch äußere Modalitäten oder durch die Zeitlichkeit des Wahrnehmungsprozesses selbst, nur in der Zeit einen Raum zum Vollzug finden kann. Die Wahrnehmung vollzieht sich in der Zeit und wahrgenommene Materie existiert in der Zeit – eine Korrespondenz, die durch Veränderungen im jeweiligen System das Phänomen der Dauer evident macht. Entscheidend ist, dass im Zuge der Dauer Wirklichkeit nicht als simultaner Zustand fassbar ist, da alles eine grenzenlose Fülle und Vielseitigkeit aufweist.

Auf diesem Sinnzusammenhang basiert der anfangs vorweggenommene Gedanke einer spezifischen Zeitlichkeit in Morandis späten gezeichneten Stillleben. Gerade die Tatsache, dass es Stillleben von Krügen und Flaschen sind, macht eine Auseinandersetzung mit dem Thema Zeit besonders reizvoll, da hier Objekte im Mittelpunkt stehen, die keine narrative Temporalität im Sinne von historischen oder diegetischen Requisiten suggerieren und also auf keine vergangenen oder zu erwartenden Handlungen anspielen. Und genauso wenig deuten sie eine physische Bewegtheit an, da sie keine räumliche Bewegung implizieren oder einer körperlichen Amorphität unterliegen wie beispielsweise Kerzen, Speisen, Instrumente oder Tiere und Insekten, die als Akteure eines imaginierten Spektakels aus Flimmern und Flackern, Fließen und Tropfen, Klingen und Kriechen das Stillleben verlebendigen.[11] Obgleich ihrer massiven räumlichen und körperlichen Solidität, womit sie einer imaginativen Erweckung von Zeitlichkeit entgegenstehen, haben Krüge jedoch nicht weniger Teil an der universellen Beweglichkeit der Zeit.

Der Eindruck, dass Morandi sich um die Erarbeitung von Bildlösungen hinsichtlich dieser Tatsache bemühte, verstärkt ein Blick in seine Arbeitsweise. Ab 1945 entstanden Werke, welche sich zu kleineren Bildserien zusammenfassen lassen. Diese haben die jeweils gleichen Krug-Ensembles zur Vorlage, variieren allerdings hinsichtlich der Farbigkeit, Oberflächenerscheinung sowie der Flächen- und Raumproportionen. Morandi beobachtete vermeintlich Gleichbleibendes und setzt eine aus der Zeit resultierende Veränderlichkeit durch Serialität um. Argumentiert man allerdings weiter mit Bergson, so kann in dieser Methode keine Lösung bestehen. Er schreibt:

> „Wie sollte man aber nicht sehen, dass das Wesen der Dauer in einem ununterbrochenen Fluß besteht, und dass etwas Statisches, das mit anderen Statischen aneinandergereiht wird, niemals eine wirkliche Dauer ergibt? Was also wirklich ist, das sind nicht die in Momentaufnahmen fixierten ‚Zustände', die wir im Verlauf der Veränderung aufnehmen […]."[12]

Angesichts der Tatsache, dass Wahrnehmung sich fortlaufend in der Zeit erstreckt, geraten Standbilder der Dinge zu extremen Verkürzungen oder gar Negationen ihrer temporalen Existenz. Ein Dilemma, das sich noch dadurch verstärkt, dass in den jeweiligen Querschnitten alles eine feste Form und einen festen Platz im Raum gewonnen hat und sich mit zunehmender Ausformulierung – also zunehmenden Realismus – noch erhärtet, insofern als dass die Dinge ihrer wechselhaften visuellen Fülle beraubt werden. Betrachtet man angesichts dessen die späten Zeichnungen Morandis, so fällt auf, dass diese solchen Problematiken quasi systematisch entgegenstehen. Sie sind weder Teilstücke kontinuierender Bildserien, noch können sie als sonderlich ausgestaltet und formvollendet gelten und schließlich zeigen sie keine Objekte, die eine physische oder semantische Bewegtheit andeuten. Diese Eigenschaften konkretisieren den Zeitmodus, der in Morandis Werk betrachtet werden soll. Es geht um Zeit als ununterbrochene und reine Dauer, weder ver- noch abgemessen, wahrgenommen im Akt des Schauens und nicht intelligibel erschlossen.

## Die Zeichnungen

Es sind die späten Zeichnungen Morandis, welche sich in diesem Zusammenhang als besonders sehenswert und substanzhaltig erweisen. Gewissermaßen zeigen sie *stillstehende* Objekte in einem *andauernden* Bild. Die Ermöglichungsgrundlage eines solchen *Andauerns* ist nicht im Inhalt, sondern in der Form zu suchen und resultiert im Wesentlichen aus Morandis Reduktion formgebender Elemente.[13] Im Auslassen grafischer Übersetzungen naturwirklicher Attribute von Ding und Raum wird keine vollständige Formaufklärung mehr geleistet. Der eigentümliche abstrakte Eindruck entsteht also nicht durch Deformation oder gar Gegenstandslosigkeit, sondern im Wesentlichen durch das Einsparen zeichnerischer Übersetzung zahlreicher Details des visuellen Tatbestandes. Flaschen und Krüge bleiben somit als konkrete *Vor*bilder vorhanden, werden allerdings durch die reduzierte Darstellung verrätselt. Folglich wird der Betrachter in ein andauerndes und intensives Schauen gezwungen, seine Augen werden im Zuge der erschwerten Entschlüsselung an das *Schauspiel* gebunden, wodurch die Bildlektüre schließlich performativ wird. Die Reduktion führt also in einen rezeptionsästhetischen Aufschub. Gleichzeitig aber lässt sich die Reduktion als formale Objektaussage lesen. Insofern die Oberflächen der Krüge und Flaschen gänzlich unausgeführt bleiben, wird beispielsweise keine bindende innerbildliche Lichtsituation bestimmt, welche die Gegenstände in einem Moment verankern würde. Gleichsam entstehen im Zuge der reduzierten Darstellung optische Leerstellen und Ambiguitäten, denen divergierende Lesarten immanent sind. In erster Linie sei hier auf den prägnanten Überschuss des Grundes hingewiesen. Gottfried Boehm schreibt: „Das [...] Übergewicht des Grundes stärkt das Noch-Mögliche, das die offene Fläche bereithält, über das jeweils Verwirklichte hinaus."[14] Temporalität ergibt sich dabei aus der anhaltenden Wirksamkeit variierender Aus- bzw. Erfüllungen der optischen Leerstellen. Darin realisiert sich eine fortlaufend alternierende Erscheinung des Gezeichneten innerhalb der Wahrnehmung selbst.

Die Wirksamkeit des Grundes beschränkt sich dabei nicht lediglich auf das Evozieren abwechslungsreicher Oberflächen einzelner Gefäße, sondern beeinflusst darüber hinaus ganze Teile der Gefäßkomposition. In dem Blatt von 1962 (Abb. 2) bilden die zwei Gefäße in der Bildmitte, eine kleine Kanne und ein zylindrisches Gefäß, welches sich nach oben hin leicht verjüngt, eine gemeinsame abgeschlossene Innenfläche. Während diese Innenfläche nicht weiter ausgeführt ist, ragen von den Konturen einige spärliche Linien in die Unbestimmtheit des Umraums. Dort implizieren die Linien eine Anwesenheit und laden den gesamten Grund mit einer Potenzialität auf. Der Betrachter wird veranlasst, selbstständig Dinge aus dem Grund hervorgehen zu lassen, die aber nur eine sehr flüchtige Präsenz gewinnen. Materie ist wie Boehm es formuliert, „aus dem Grund noch nicht ganz hervorgetreten oder in ihm stecken geblieben".[15] Eine ähnliche Interaktion von Figur und Grund zeigt eine weitere Arbeit aus dem Jahr 1962 (Abb. 3). Eine sehr

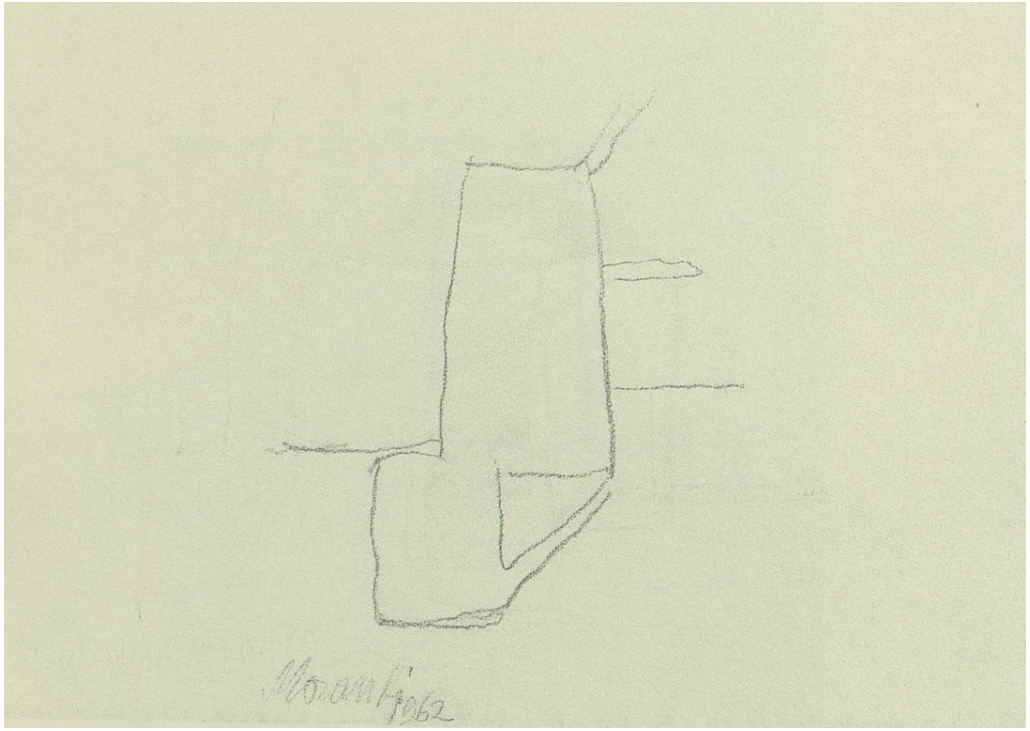


Abb. 2 Giorgio Morandi: „Natura Morta", Bleistift auf Papier, 24,1 x 33 cm, 1962.

bauchige Flasche mit trichterförmigen Ausguss steht neben einer kleineren schmalen Kanne vor einem nur schwer zu entschlüsselnden Hintergrund. Die beiden Körper existieren beinah nur als weiße Flächen und definieren sich größtenteils durch den schraffierten Bereich zwischen ihnen. Insbesondere die rechte Flasche scheint vollkommen entstofflicht und besitzt keine positive Präsenz. Dieser Eindruck verstärkt sich noch durch die Tatsache, dass das umliegende Weiß des Papiers, eigentlich leerer Umraum, mit dem ineinanderfließt, was eigentlich Härte und Masse besitzt, da die Konturen der Gefäße geöffnet sind – so etwa zu sehen an der rechten Seite des Bodens der bildzentralen Flasche. Was eben noch Hintergrund war tritt ungehindert in den Vordergrund und umgekehrt. In Morandis eigentümlicher Verschränkung von Figuren und Grund geraten Kategorien wie Volumen und Raum, Stoff und Leere – und schließlich Präsenz und Absenz, ins Wanken. Es entsteht der Eindruck einer wechselhaften Materialisierung und Dematerialisierung. In der Fläche des Papiers durchdringen sich Hintergrund, Vordergrund und Oberflächen der Objekte übergangslos, wodurch solche Kriterien, welche eigentlich den Bildraum bestimmen und dem Betrachter als Kategorien zur Verortung dienen, ihre Bestimmung verlieren.

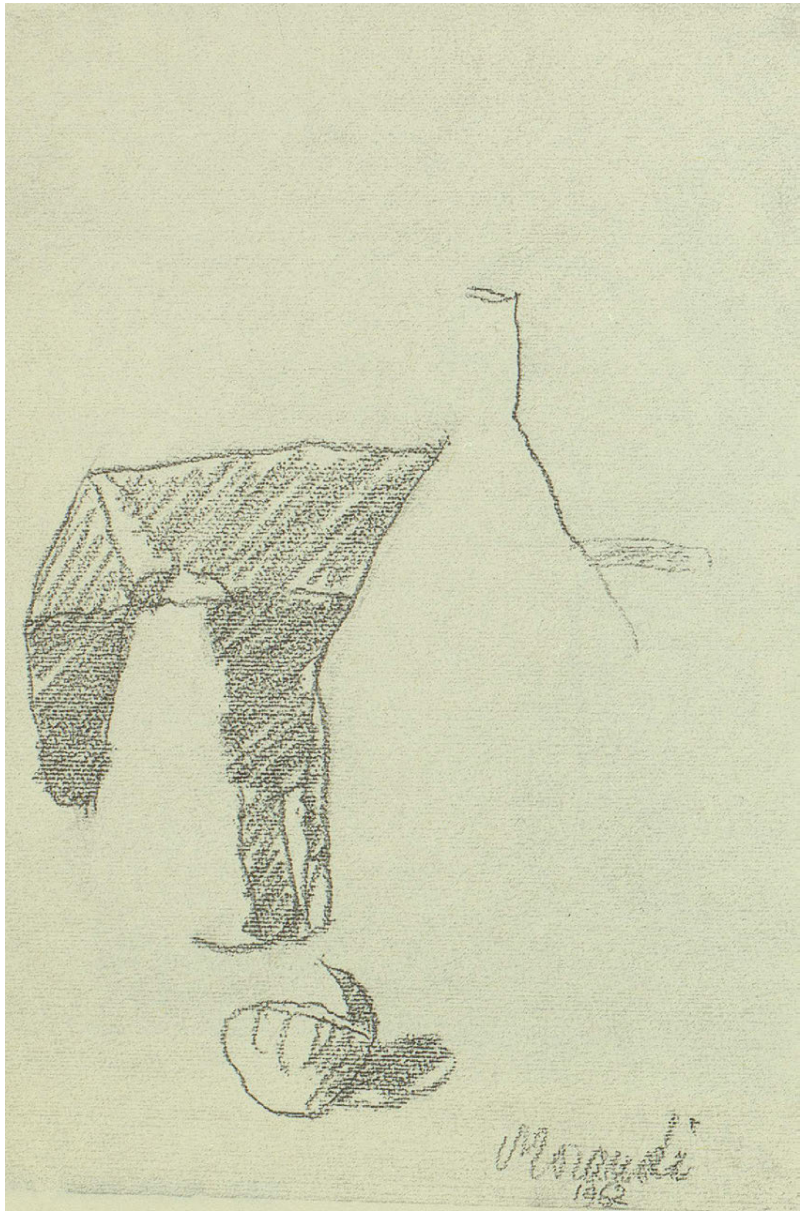


Abb. 3 Giorgio Morandi: „Natura Morta", Bleistift auf Papier, 27,2 x 19 cm, 1962.

Das häufig kompakte und präzise konstruierte Arrangement der Objekte auf dem Tisch ist von Morandi stets so gewählt, dass die Gefäßgruppen und der sie umgebende Raum zu interagieren beginnen. In Morandis zeichnerischen Übersetzungen dieser Zusammenstellungen verstärkt sich diese Wirkung noch. So gewinnen die schmalen Zwischenräume oft eine besondere Prägnanz, da sie sich formal von Gefäßen nicht unterscheiden lassen. Auch sie werden durch eine linke und rechte vertikale Linie begrenzt und sind mit weißer Fläche gefüllt. Einem Vexierbild ähnlich, kippt der Eindruck von leerem Zwischenraum in sein Negativ und gewinnt eine objekthafte Präsenz.

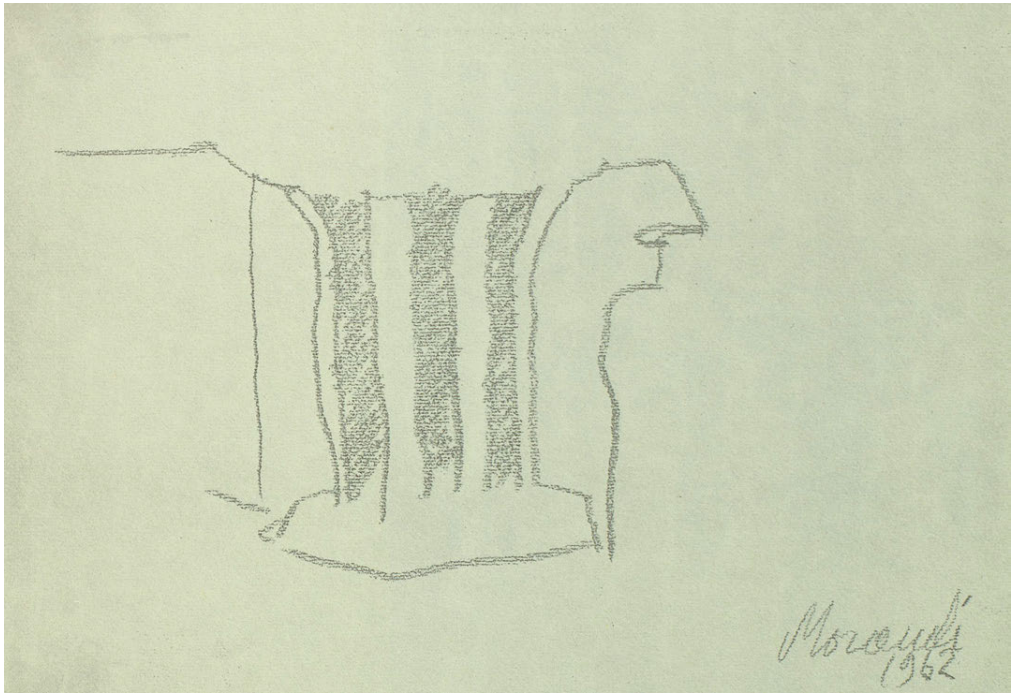


Abb. 4 Giorgio Morandi. „Natura Morta", Bleistift auf Papier, 16,6 x 24 cm, 1962.

So etwa in der Zeichnung von 1962 (Abb. 4). Die Bildzentrale wird von einer antikisierten Vase bestimmt. Ausgehend von einem ausladenden Fuß steigt ein kannelierter Körper auf, um sich nach oben zu beiden Seiten hin zu öffnen. Ausgehend von dieser breiten Öffnung setzen sich die Linien nach links und rechts fort, um im weiteren Verlauf Formen allerdings nur noch sehr schemenhaft anzudeuten. Interessant ist dabei vor allem der rechte Linienverlauf, der, nach-

dem er die rechte Seite der Öffnung der bildzentralen Vase beschrieben hat, steil nach unten abfällt, um in kurvigem Verlauf die Silhouette eines rechts befindlichen Gefäßes anzudeuten. Auf Höhe des Fußes der mittleren Vase bricht die Linie allerdings ab, ohne die Konturen des rechten Gefäßes weiter zu beschreiben. Der dadurch entstandene Zwischenraum erscheint, wenn ihn sich der Blick von unten kommend erschließt, noch als Leere zwischen den Krügen. Wandert der Blick hingegen von oben kommend, so gewinnt der Zwischenraum eine positive Präsenz, vor allem weil dort die Linie geschlossen ist. Ein vergleichbarer Effekt findet sich in einer Arbeit von 1958 (Abb. 5). Dieses Blatt zeigt ein einfaches Figurenensemble. Zwei identische Vasen mit rechteckigen Körpern und schmalen, konkaven Hälsen stehen gleichwertig positioniert nebeneinander. Zwischen den beiden Bäuchen der Figuren entsteht ein hochragender rechteckiger Zwischenraum, dessen Fläche schraffiert ist, zwischen den Hälsen hingegen ein konvexer. Insgesamt ergibt sich eine markante Form, die auffallende Ähnlichkeiten mit einem Kelch- oder Römerglas besitzt und also als etwas Stoffliches aus der Leere hervortritt. Es entsteht eine optionale Erscheinung, die sich durchaus plausibel ins Bild zu setzen scheint, da ihre Konturen zudem an ein tatsächliches Glas erinnern, womit sie dem Repertoire der Bildwelt entspricht. Wie in Kippbildern kippen jeweils mögliche Bildeindrücke, in diesem Fall zwischen Leere und Körper, wodurch sich die Bildbetrachtung verzeitigt, da alternierende Auffassungen im Zuge der Rezeption zu zirkulieren beginnen.

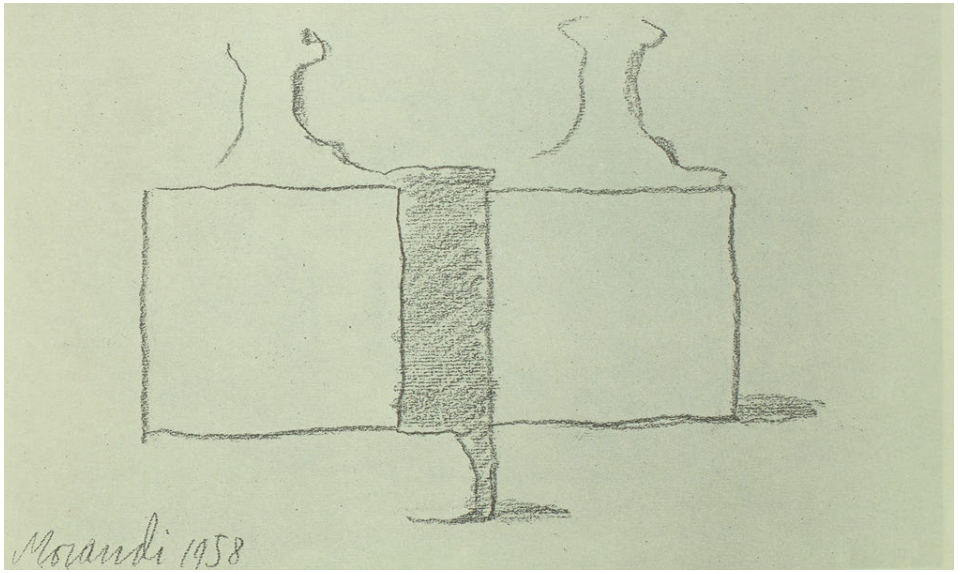



Abb. 5 Giorgio Morandi: „Natura Morta", Bleistift auf Papier, 16,5 x 24 cm, 1958.

Linie und Linienführung haben bei Morandi nicht weniger Anteil an der Temporalität der Zeichnungen. Das Lineament wirkt stets geruhsam und bedächtig aufgetragen, ohne schwungvolle Gesten, vielmehr mit zitternder Hand gezogen. Im strukturierten Papier hinterlässt die weiche Mine keine tiefschwarzen Spuren, wodurch die Striche bleich und porös wirken und ihre Trennschärfe verlieren. Die Linie scheint, wie zuvor schon die Figur, gerade erst zu sich zu kommen, oder bereits im Entschwinden begriffen zu sein. Beinah meint man, einen Argwohn des Künstlers hinsichtlich einer allzu determinierenden und distinguierenden Wirkung der Linie zu verspüren, die ohnehin kein Pendant in der Realität hat. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass sie sich häufig nicht zur Fläche schließt und darüber hinaus objektungebunden verläuft.

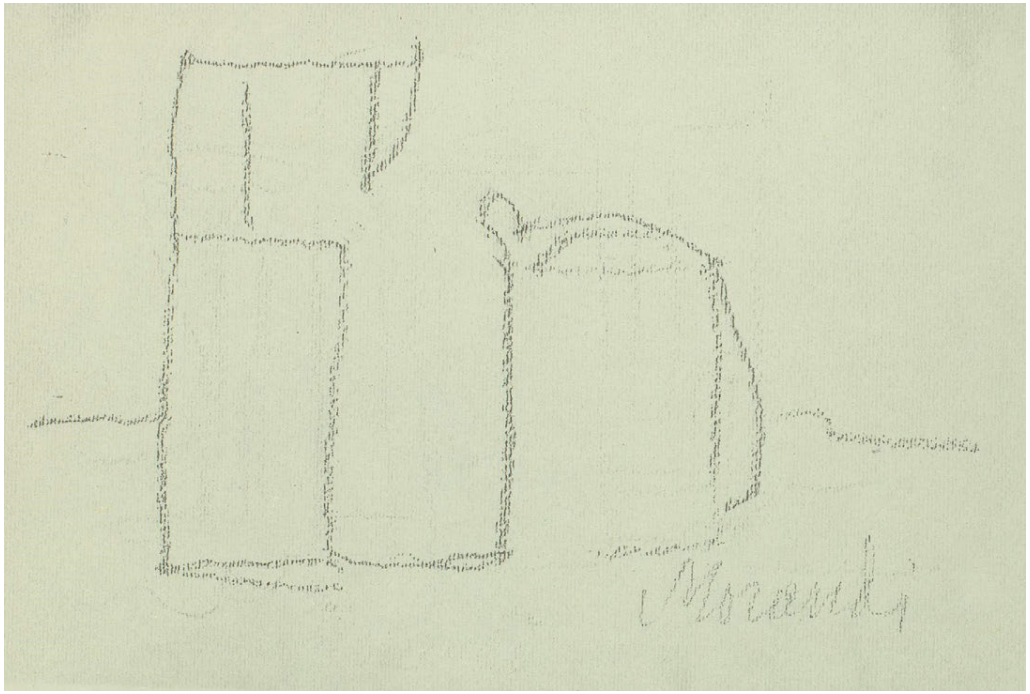


Abb. 6 Giorgio Morandi: „Natura Morta", Bleistift auf Papier, 15,5 x 24,8 cm, 1962.

Eine Zeichnung von 1962 zeigt drei, vielleicht aber auch vier waagerecht aneinander gereihte Gefäße (Abb. 6). Um eine in der Mitte der Komposition positionierte Flasche mit kurzem und breitem Hals sind einige weniger hohe, dafür aber breitere Gefäße aufgestellt. Diese bleiben nur sehr vage angedeutet. Am ehesten kann man rechts noch eine Kanne samt senkrechtem Griff und Ausguss, der mit der Wölbung der Flasche beinah in eins fällt, entdecken. Im Auslassen

linearer Be- und Abgrenzungen verschmilzt die gedrängt arrangierte Komposition noch weiter. Einerseits sind die Gefäße untereinander, andererseits das gesamte Konvolut zum Umraum nicht durch vollständig geschlossene Flächen eindeutig abgegrenzt. Die partiellen Öffnungen der Flächen ermöglichen eine Interaktion zwischen ihnen und lassen völlig eigenständige Formen entstehen. Darüber hinaus grenzen die Objekte ohne Zwischenräumlichkeit aneinander, sodass sie ihre Konturen mit anderen Elementen des Bildes teilen. Die Darstellungsfunktion der Linien ist nicht mehr auf ein einzelnes Objekt bezogen, so etwa die rechte, vertikale Kontur der Flasche, welche zugleich als die linke Begrenzung der Kanne erscheint. Im Übereinstimmen der Umrisslinien von mehreren Objekten entsteht Unklarheit über ihre tatsächliche Beschaffenheit und dadurch ein Schwanken ihrer Festigkeit. Hinzu kommt ihr langer, objektungebundener Verlauf durch die gesamte Komposition. Dies zeigt sich auch in einer Zeichnung von 1960 (Abb. 7). Diese Komposition zeigt zwei hintereinander aufgestellte Reihen von Krügen, Dosen und einer Kanne und gibt in dieser gestaffelten Anordnung räumliche Tiefe wieder, da es zu perspektivischen Verdeckungen kommt. Die Linien reißen sich dabei immer wieder von einzelnen Objekten los, knicken ab und beginnen ohne abzusetzen ein anderes zu beschreiben, unabhängig von den Konturen und tiefenräumlichen Differenzen einzelner Krüge. Damit löst sich einerseits eine eindeutige Differenzierung der Flächen auf und andererseits verliert sich der Eindruck von Tiefe, insofern als dass die Linie mehrere Tiefenebenen in sich vereint und in eine Fläche zieht. Dadurch, dass sie nicht vollständig in der Illusion von Körper und Raum aufgeht, gewinnt die Linie an eigentümlicher Prägnanz, womit sich ihre Dynamik und Richtung sowie der Zeitablauf besser verstehen lassen. Der Kunsthistoriker Gundolf Winter schließt aus dieser Tatsache, dass

> „die Linie bei Morandi zum Leitfaden einer Bildhandlung [gerät, M.W.], derzufolge Dingliches auf die Idee einer Harmonie von Vergänglichkeit und Dauer, Verfall und Bestand, Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit durchsichtig wird, […] der Idee von Gegenständlichem als dem Sichtbar-Beständigen von zugleich Dauer und Vergehen […]."[16]

Kraft der Linie lädt sich das dingliche Motiv gleichsam mit ihrer immanenten Temporalität auf, indem das rezeptionsästhetische Momentum und das innerbildliche Faktum sich in ihr bündeln. Der Eindruck einer Temporalität der Linie liegt dabei vor allem in der Vorstellung der beim Zeichnen bewegten Hand des Künstlers begründet, gilt aber gleichermaßen auch für seine Augen. In dem Nachvollzug der Linie durch den Betrachter doppelt sich in ihr das tastende Spiel der Augen auf den Dingen und das sukzessive Beobachten der Realität durch den Künstler wiederholt sich im Bild.

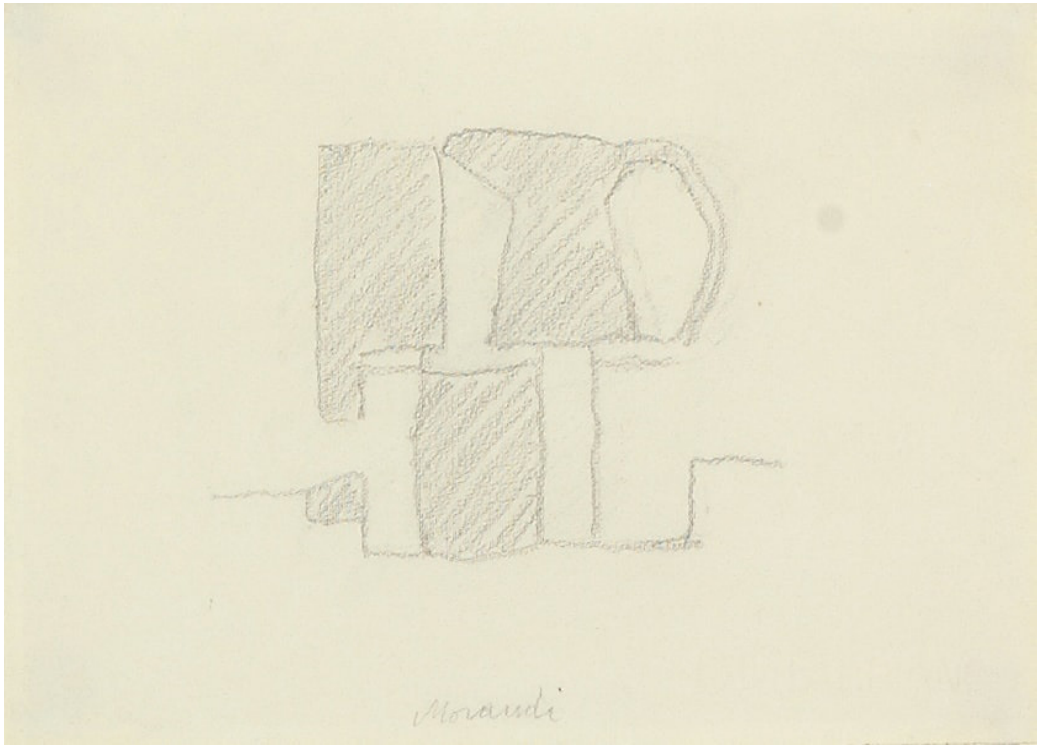



Abb. 7 Giorgio Morandi: „Natura Morta", Bleistift auf Papier, 23,7 x 33 cm, um 1960.

## Fazit

Abschließend sollen die angestellten Beobachtungen noch einmal in den Kontext der Zeitlichkeit eingebettet werden. Der spezifische Zeitmodus, von dem die Rede war, resultiert im Wesentlichen aus der Reduktion, beziehungsweise findet seine Ermöglichungsgrundlage in ihr, da keine innerbildlichen Zustände verbindlich definiert werden. Damit ist weniger der Bildinhalt für die Evokation von Temporalität verantwortlich, als vielmehr die Form. Dadurch verschiebt sich die beschriebene Wirkung der Zeichnungen in das Feld reiner sinnlicher Wahrnehmung und phänomenologischer Methodik. Die Begegnung mit den Zeichnungen ist also eben nicht durch ein Wiedererkennen und Wissen um die Gegenstände gekennzeichnet, sondern vielmehr ein ständig sich aktualisierendes Erfahren und Neuentdecken im Zuge eines anhaltenden Sehens und Beobachtens. Ihre maßgebliche Wirksamkeit erreicht die Reduktion, sobald der Betrachter als Variable in das System eintritt.

Veränderungen der Erscheinung werden im Akt der Wahrnehmung ersichtlich, ergeben sich aber aus ihm selbst, vor allem deshalb, weil die Augen sukzessiv über die Oberfläche der Dinge wandern und nie ein vollständiges simultanes Bild von ihnen projizieren. In der gezeichneten Unbestimmtheit, Offenheit und Ambiguität – gepaart mit dem intuitiven Entdeckungs- und Imaginationsreichtum des Betrachters – können sich die Gegenstände in der Wahrnehmung ständig aktualisieren. Die permanente Veränderung oder universelle Beweglichkeit ist folglich nicht nur zur Darstellung gebracht, insofern Form als Resultat der Zeit in den Zeichnungen nur noch rudimentär vorhanden ist; sie ist in den Zeichnungen auch originär wirksam und verweist damit auf die Dauer an sich. Damit ist das Verhältnis *Morandi* und *Krug* dem Verhältnis von *Betrachter* und *gezeichneter Krug* sehr ähnlich geworden. Ein Akt kontinuierlicher Wahrnehmung wird *an* den Zeichnungen erlebbar und die damit einhergehende Veränderlichkeit der Dinge wird *in* den Zeichnungen sichtbar. Wie die tatsächlichen Flaschen und Krüge, so entbehren auch die gezeichneten im Fluss der Zeit einer festen und endgültigen Form und bieten dem Betrachter eine ununterbrochene Kontinuität von unvorhersehbaren Neuheiten an.

## Endnoten

**1** Vgl. Fabrizio D'Amico, „Morandis Arbeiten auf Papier", in: o.A. (Hg.), *Giorgio Morandi: 1890-1964; Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen,* Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen, Köln: DuMont 1989, S. 54-60: 57. „Gleichwohl bleibt [...] nicht der mindeste Zweifel, daß Morandi – und zwar insbesondere bei einer großen Anzahl von Blättern aus seiner reifen Schaffensphase – der Zeichnung weit mehr als eine der Malerei zuarbeitende Aufgabe abverlangt und überantwortet hat."

2 Zitiert nach: Lorenz Dittmann, „Morandi und Cézanne", in: Franz Armin Morat (Hg.), *Giorgio Morandi: Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen,* Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, München: Haus der Kunst 1981, S. 31-49: 40.

3 Michael Semff, „Giorgio Morandi: paesaggio", in: Dieter Schwarz (Hg.), Lehmbruck, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, *Morandi: Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf:* Richter 1997, S. 179-199: 191.

4 Zitiert nach: Michael Kimmelman, *„Looking long and hard at Morandi"*, http://www.nytimes.com/2004/10/14/arts/design/looking-long-and-hard-at-morandi.html?mcubz=3 vom 07.09.2017.

5 Lisa Fenzi, (Un)Sichtbarkeit. Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, *Giorgio Morandi: Zur Kunstauffassung. Bildbeschreibungen und Bildanalysen*, Dissertation, Humboldt-Universität Berlin: 2015, S. 160.

6 Ebd., S. 187.

7 Henri Bergson, „Die Wahrnehmung der Veränderung", in: ders., *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*, 1. Aufl., hg. v. Friedrich Kottje u. übers. v. Leonore Kottje, Meisenheim: Westkulturverlag 1948 (als unveränderter Nachdruck erschienen – Frankfurt: Signet 1985 und Hamburg: EVA 1993), S. 149-179: 170.

Anm.: Quellen einer gegenseitigen Kenntnisnahme von Morandi und Bergson gibt es nicht. Allerdings stammen die Zitationen aus einem Vortrag, welchen Bergson 1920 in Morandis Heimatstadt und Wohnort Bologna hielt.

8 Anm.: Der Begriff der Dauer bildet einen zentralen Terminus in Bergsons Werk, welcher hier leider nicht vollends ausgeleuchtet werden kann. Unter der Dauer versteht Bergson eine unteilbare und sich ständig vollziehende Bewegung, die unabhängig vom Raum begriffen wird. Im Gegensatz dazu versteht Bergson die Zeit als eine auf den Raum bezogene physische Differenz, die mathematisch und physikalisch berechenbar und somit herleitbar wird. Dauer hingegen kann laut Bergson nur durch Intuition empfunden werden.

9 Bergson, *„Die Wahrnehmung der Veränderung"*, S. 170.

10 Gottfried Boehm, „Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept", in: Ernst-Gerhard Güse u. Franz Armin Morat (Hg.), *Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen,* Ausstellungskatalog Saarland-Museum Saarbrücken, München: Prestel 1993, S. 11-22: 20.

11 Anm.: Wodurch solche Stillleben ihr Stillgestelltsein paradoxerweise noch eindrücklicher ausstellen.

12 Henri Bergson, „Einleitung (Erster Teil)", in: ders., *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*, S. 21-41: 27.

13 Anm.: Diese Reduktion ist auch für den häufig als sehr ruhend und ausgeglichen empfundenen Gesamteindruck verantwortlich.

14 Gottfried Boehm, „Spur und Gespür: Zur Archäologie der Zeichnung", in: Friedrich Teja Bach u. Wolfram Pichler (Hg.), *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung,* München: Wilhelm Fink 2013, S. 43-59: 46.

15 Ebd., S. 46.

16 Gundolf Winter, „Giorgio Morandi: Stilleben, o.J. [um 1960]", in: Norbert Kunisch (Hg.), *Erläuterungen zur Modernen Kunst: 60 Texte von Max Imdahl und seinen Freunden,* Bochum: Kunstsammlungen d. Ruhr-Univ. Bochum 1990, S. 163-168: 168.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1 – 6 aus: Franz Armin Morat (Hg.), *Giorgio Morandi: Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen,* Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, 2. Aufl., München: Thiemig 1981, S. 175, 166, 164, 163, 147, 156.

Abb. 7 aus: Norbert Kunisch (Hg.), *Erläuterungen zur Modernen Kunst: 60 Texte von Max Imdahl und seinen Freunden*, Bochum: Kunstsammlungen d. Ruhr-Univ. Bochum 1990, S. 163.

# Klimakapseln.
# Wie wir in Zukunft leben könnten I Carolin Ayasse

Die Zukunft sei vor allem durch ihre Unbekanntheit gekennzeichnet, so postuliert Reinhart Koselleck in seinem Aufsatz zur Entstehungsgeschichte des historischen Bewusstseins in der frühen Neuzeit.[1] Dennoch müssen wir heute nicht unbedingt Marty McFly sein, um trotzdem eine Vorstellung von dem zu bekommen, was uns in der Zukunft erwartet. Denn ein uneingeschränkter Anstieg der $CO_2$-Emmisionen, so warnen unter anderem seit rund drei Jahrzehnten Wissenschaftler des UN-Klimawissenschaftsgremiums *Intergovernmental Panel on Climate*, würde katastrophale Konsequenzen für das Klima in der Zukunft haben. Und diese klimatischen Veränderungen könnten bereits bei einer geringen Klimaerwärmung von nur zwei bis drei Grad Celsius noch in diesem Jahrhundert eintreffen.[2]

Klimaforscher benennen im Rahmen ihrer Untersuchungen zum Beispiel Szenarien wie die komplette Schmelze aller Himalaya-Gletscher, die bislang wichtige Wasserspeicher für mehrere hundert Millionen Menschen in Asien darstellen. Eine weitere Konsequenz wäre ein Meeresanstieg von bis zu 140 cm und infolgedessen Landüberflutungen, die vor allem in Vietnam und Bangladesch für 15 bis 20 Millionen Klimaflüchtlinge sorgen würden. Hinzu kommen Prognosen extremer Wetterereignisse mit Dürre- und Hitzeperioden sowie heftigen Stürmen, die vielfältige Zerstörungen und zahlreiche Todesopfer mit sich bringen würden, um nur einen kleinen Ausblick zu geben.[3] Als Reaktion auf diese düsteren Prognosen fanden in den vergangenen Jahrzehnten zahlreiche Klimagipfel statt, nicht nur um auf diese desaströse Situation aufmerksam zu machen und diese zu reflektieren, sondern auch mit dem intendierten Ziel den Klimawandel langfristig zu verlangsamen, wenn nicht gar aufzuhalten.[4]

Der Klimawandel wird aber nicht nur aus politischer oder naturwissenschaftlicher Perspektive beleuchtet, sondern hat auch längst Eingang in eine künstlerische Auseinandersetzung gefunden, wie etwa Jeppe Heins partizipatorische Installation *360° Presence* aus dem Jahre 2002 bezeugt. Darin rollt eine metallene Kugel mit einem innenliegenden Motor in zufälliger Richtung umher, sobald eine Person den Ausstellungsraum betritt, was dazu führt, dass die Ausstattung des Raums nach und nach demoliert wird, womit der Künstler eine Analogie zu unserem Ökosystem schafft, indem er den Menschen als Aktivator der fortschreitenden Zerstörung benennt.[5]

Obwohl dies naheläge, möchte dieser Aufsatz nicht primär die zu erwartenden Klimaprognosen behandeln und schon gar nicht die zahlreichen – ob politisch oder künstlerisch motivierten – Maßnahmen erläutern, die versuchen diesen Veränderungen gegenwärtig entgegenzuwirken. Vielmehr soll versucht werden, einen Blick in die Zukunft zu werfen und dabei die Frage zu stellen, was geschieht, wenn ein Sprechen über den Klimawandel nicht mehr ausreicht. Was passiert, wenn der Klimawandel gar nicht aufzuhalten ist und die Klimakatastrophe tatsächlich einsetzt?[6] Was unter Berücksichtigung der zuvor genannten Prognosen zunächst wie ein Horrorszenario anmutet, relativiert der Architekt und Professor für Designtheorie an der Hochschule der bildenden Künste in Hamburg Friedrich von Borries, indem er darauf eine *scheinbar* einfache Lösung parat hat. „Wenn wir den Klimawandel nicht abwenden, müssen wir uns anpassen!"[7],so seine Aussage, womit er vordergründig ein Kontrastprogramm zu den Reflexionsstrategien und vorbeugenden Maßnahmen bereithält. An diese Aussage möchte der vorliegende Beitrag anknüpfen.

## Klimakapseln als Abwehrmechanismus gegen die Außenwelt

Was von Borries unter Anpassung versteht, machte er in einer von ihm im Jahre 2010 kuratierten Ausstellung im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe deutlich. Unter dem Titel *Klimakapseln – Überlebensbedingungen in der Katastrophe* zeigte er dreißig Exponate aus den Bereichen Kunst, Design und Architektur aus dem Zeitraum der 1960er Jahre bis zum Zeitpunkt der Ausstellung und führte anhand dieser in eine neuartige Welt von Lebens- und Wohnentwürfen ein, die die zukünftige Klimakatastrophe bereits vorwegnehmen.[8]

Im Rahmen der Schau kreierte von Borries eine Welt bestehend aus sogenannten Klimakapseln, also angepassten Wohnhüllen, in denen ein (Über)leben nach wie vor möglich wäre, selbst wenn die Außenwelt einem postapokalyptischem Szenario gleichkäme und nicht mehr wie heute bewohnbar wäre.[9] Unter dem Begriff der Kapsel versteht der Architekturtheoretiker Günther Feuerstein in erster Linie einen beweglichen geschlossenen Raum, der zwar weitestgehend autonom, jedoch auf Kommunikation mit der Außenwelt angewiesen ist, wobei er als Beispiel eine Raumfahrtkapsel anführt.[10] Klimakapseln hingegen stellen eine radikalere Form dar. Zwar bezeichnet Frei Otto nicht nur Konstrukte, die für die Zukunft gedacht sind als Klimakapseln, sondern sämtliche menschengemachten Behausungen: „Der Mensch begann, sich die Erde untertan zu machen, indem er Klimakapseln mit sich herumschleppte wie Zelte, Jurten und überall baute, wo er hinkam […]"[11], jedoch standen im Rahmen der Hamburger Ausstellung ausschließlich solche Klimakapseln im Fokus, die unter dem gesetzten Fall einer Klimakatastrophe bestehen könnten und deshalb auch in diesem Aufsatz den Untersuchungsgegenstand darstellen.

Das utopische Moment der Klimakapseln liegt darin, dass sie ähnlich wie eine Seifenblase einen Raum gänzlich umschließen, im Innern ein von äußeren Einflüssen unabhängiges Klima

generieren können, über einen unendlichen und eigenständigen in sich geschlossenen Versorgungskreislauf verfügen und nach Eva Horn sogar „[…] ihr eigenes, dauerhaft stabiles und überraschungsfreies Wetter [schaffen, C.A.] […]. Ein Klima, in dem die Luft konstante Temperatur und Feuchtigkeit hat, keine Stürme aufkommen, und Regen nur dann fällt, wenn er gebraucht wird."[12] Basierend auf diesen Eigenschaften der Klimakapsel könnte das Fortbestehen der menschlichen Existenz obschon der Klimakatastrophe fortwährend gesichert werden.[13]

Klimakapseln werden folglich unter Imagination eines postapokalyptischen Zukunftsszenarios konstruiert, wobei unsere gegenwärtigen Lebensbedingungen in einen hermetisch abgeschlossenen, künstlichen Raum übersetzt werden. Es handelt sich folglich um Konstrukte, bei denen heute schon an morgen gedacht wird, indem die in der Zukunft voraussichtlich zu erwartenden klimatischen Bedingungen berücksichtigt werden. Zudem sind Klimakapseln in der Lage, dem Raum die Zeit als Faktor zu entziehen, da nach Eva Horn Klimakapseln ein autonomes Klima generieren können und das Leben fortan nicht mehr zyklischen und klimatischen Faktoren wie den Tages- und Jahreszeiten unterworfen wäre.[14] Klimakapseln seien „[e]ine perfekte, eigene Welt"[15], so fantasiert der Kurator Friedrich von Borries, eine Welt wie in einer fest verschlossenen Flasche, die der sie umgebenden Klimakatastrophe einfach trotzt. Diesen Gedankengang gilt es anhand einiger Entwürfe aus dem Ausstellungskontext zu untersuchen.

## Die Idee der Klimakapsel im Spiegel der Zeit

Obwohl die Hamburger Ausstellung von 2010 vor allem zeitgenössische Objekte präsentierte, entstanden erste Gedanken zum Leben in Kapseln in Anbetracht einer sich verändernden Umwelt bereits Ende des 19. Jahrhunderts. Der Soziologe Gabriel Tarde entwarf beispielsweise im Jahr 1884 mit dem *Fragment d'histoire future* ein Gedankenkonstrukt zum Wohnen in der Zukunft. Dabei nahm Tarde an, dass die Oberfläche der Erde künftig einfrieren würde und die Menschen sich als Konsequenz in eine unterirdische Kapsellandschaft in Richtung des wärmeren Erdkerns zurückziehen müssten. Dort unten, so überlegte Tarde, könnte ein Leben und Wohnen ohne Einschränkungen stattfinden, Komfort und Kultur wie gewohnt fortbestehen und obendrein durch die auf der Erdoberfläche vorherrschende Kälte sogar gefährliche Krankheiten ausgemerzt werden.[16] Ein Entwurf, der aufgrund aktueller Prognosen über künftig steigende Temperaturen für diese Untersuchung an Relevanz verliert und deshalb über den Charakter einer Idee nicht hinauswächst, nichtsdestotrotz aber darauf verweist, dass eskapistische Imaginationen alternativer Lebenssphären eine lange Tradition besitzen.

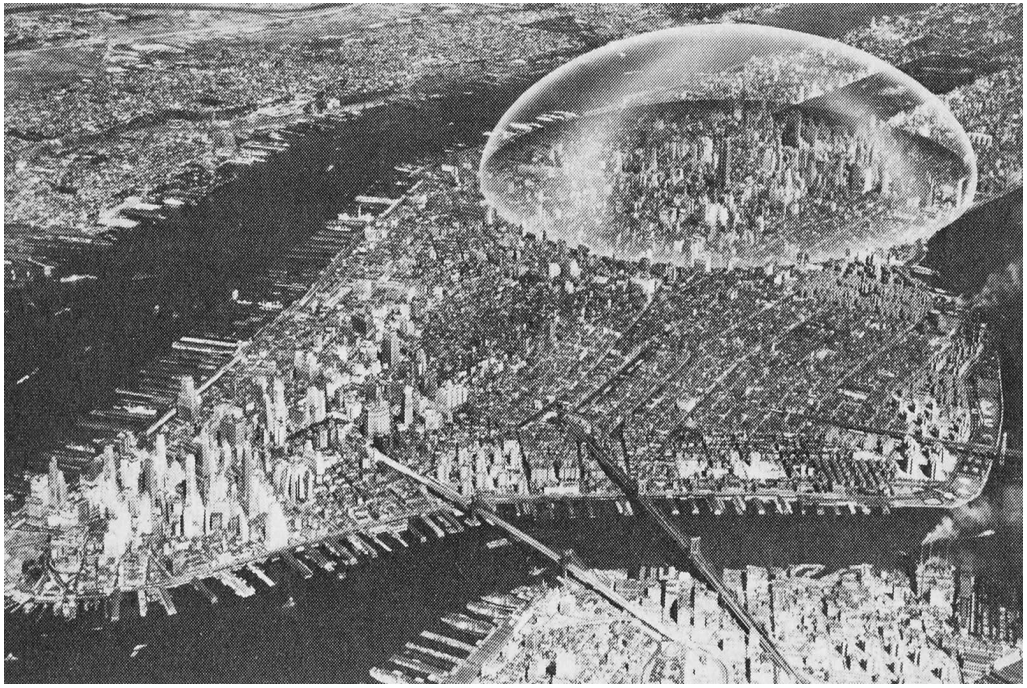


Abb. 1 Buckminster Fuller: „Dome over Manhattan", verschiedene Materialien, 1960.

An der Schnittstelle zwischen reinem Gedankenkonstrukt und Realisierung sind die Pläne des amerikanischen Architekten Richard Buckminster Fuller aus der Mitte des 20. Jahrhunderts anzusetzen. Buckminster Fuller experimentierte bereits in den 1940er Jahren mit selbsttragenden, mobilen Kapselgebilden aus Leichttragwerk – sogenannten geodätischen Kuppeln – mit der langfristigen Intention, „Raum einzuschließen".[17] Zunächst nur als Einfamilienhaus-Wohnkuppeln gedacht, vergrößerte Buckminster Fuller seine Gebilde zunehmend, sodass ab 1957 Großraumkuppeln wie beispielsweise diejenige für das Auditorium des Kaiser-Aluminium-Konzerns in Honolulu mit einem Durchmesser von 44 Metern entstanden.[18] Davon ausgehend initiierte Buckminster Fuller im Jahr 1960 das Projekt *Dome over Manhattan*, das anstrebte, dem Zentrum von Manhattan aufgrund der zunehmenden Luft- und Umweltverschmutzung eine Kuppel mit einem Durchmesser von drei Kilometern überzustülpen (Abb. 1).[19] Ausgangspunkt für einen durch die Kuppel in sich geschlossenen Mikrokosmos war die Metapher der Erde als eines Raumschiffs, das sich als autonomes und selbstregenerierendes System im Weltraum bewegt. Das Projekt *Dome over Manhattan* zitiert diese Metapher im Kleinen.[20] Obwohl es nie re-

alisiert werden konnte, gilt Buckminster Fuller nach Friedrich von Borries dennoch als „[…] Erfinder der Kapselstadt".[21]

Buckminster Fuller entsprach mit seinen Wohn- und Kapselentwürfen dem Zeitgeist der 1960er und 70er Jahre, in denen ein allgemeines Interesse an Kugeln, Röhren und Kapseln als flexiblen Wohnelementen entstand, was nicht zuletzt auch an das Aufkommen der Futurologie geknüpft ist.[22] Sich als wissenschaftlich fundierte Zukunftsforschung verstehend, untersuchten deren Vertreterinnen und Vertreter seit den 1940er Jahren Fragestellungen zu möglichen globalen Entwicklungen. In den 1960er und 70er Jahren traten hierbei zunehmend auch potentielle zukünftige Wohnmodelle in den Fokus der wissenschaftlichen Untersuchungen.[23] Zum einen stieg – ausgelöst durch das Wettrüsten der USA und der UdSSR während des Kalten Krieges – die Nachfrage nach temporär autarken Wohnräumen im Falle eines nuklearen Angriffs. Zum anderen wurden durch die Erfolge der Raumfahrt und dem ersten bemannten Weltraumflug durch Juri A. Gagarin am 12.4.1961 Fragen danach laut, ob es möglich sei, für längere Zeit im Weltall zu leben;[24] im Übrigen eine Frage, die mit der angestrebten Marskolonisation bis in die Gegenwart Relevanz besitzt und seit neuestem wieder intensiv verfolgt wird.[25]

Die Futurologie beschäftigte sich mit zukünftigen Wohnmodellen jedoch auch im Kontext eines ökologischen Wandels. Maßgeblich trug dazu die Publikation *Die Grenzen des Wachstums* im Auftrag des Club of Rome aus dem Jahr 1972 bei.[26] Diese von Dennis L. Meadows veröffentlichte Studie prognostizierte aufgrund der ökonomischen sowie technologischen Fortschritte eine exponentiell wachsende Bevölkerung von sieben Milliarden Menschen bis zum Jahr 2003, wodurch exponentiell mehr $CO_2$ ausgestoßen werden würde, was schließlich zu einem irreparablen Umweltkollaps bis zum Jahr 2100 führen würde.[27] Zwar konnten Meadows Hochrechnungen bis zum Jahr 2003 mit 6,4 Milliarden Menschen zunächst nicht bestätigt werden, jedoch haben seine Annahmen zu einer stetig wachsenden Bevölkerung und damit seine das Klima betreffenden Prognosen nach wie vor Relevanz, da inzwischen rund 7,4 Milliarden Menschen die Erde bewohnen, Tendenz weiter steigend.[28]

Ganz konkret auf diesen ökonomischen Wandel bezog sich das Kapselprojekt *Biosphäre 2* (Abb. 2). In diesem Projekt wurde dem technischen Leiter Bernd Zabel zufolge untersucht, „[w]as passiert, wenn man Erde, Pflanzen, Tiere und Menschen in eine Glasflasche steckt und diese dann verschließt. Gibt es einen selbstregulierenden Mechanismus, der das Lebenssystem erhält?"[29] Um dieser Frage nachzugehen wurde im Zeitraum von 1987 bis 1991 in der Wüste bei Tucson im Bundesstaat Arizona ein 1,6 Hektar großes komplett autarkes Glashaus-Gebilde mit eigenen Versorgungskreisläufen erbaut. Darin wurden verschiedene Landschaftstypen wie beispielsweise ein Mangrovensumpf oder eine Savanne nachgebildet und mit landschaftstypischer Flora und Fauna kultiviert. Eine Testmannschaft von acht Personen sollte zwei Jahre lang vollkommen isoliert das System bewohnen, um in dieser Zeit eine Lösung zur Erhaltung der menschlichen Existenz auf der Erde im Falle des drohenden Umwelt-Kollapses zu ermitteln.[30] Das Ergebnis der Studie war allerdings vernichtend. Schon bald starb eine Vielzahl der Pflanzen und Tiere aufgrund auftretender Dysbalancen in der Luftzusammensetzung, was die temporäre Öffnung des Systems notwendig machte und die angestrebte Isolation der *Biosphäre 2* scheitern ließ.[31]

Abb. 2 „Inside the Biosphere 2 in Tucson", Tucson (Arizona), August 2005.

## Klimakapseln als sozialer Ort

Während bei den eben vorgestellten Beispielen vor allem darüber nachgedacht wurde, wie eine von der Umwelt unabhängige Klimakapsel technisch konstruiert sein müsste oder aus einer naturwissenschaftlichen Perspektive generell funktionieren kann, ging der Ausstellungsmacher Friedrich von Borries mit seiner Schau in Hamburg noch einen Schritt weiter und thematisierte auch, wie sich unser soziales und gesellschaftliches Leben in einer Kapsel zukünftig gestalten müsste und welchen Veränderungen es dabei unterworfen sein würde.[32] Dazu stellte er verschiedene Kapselmodelle aus, von der Mikroebene in Form von Körperkapseln, über Wohn-

Abb. 3 Lucy Orta: „Refuge Wear – Habitent", 125 x 125 x 125 cm, Aluminiumbeschichtetes Polyamid, Aluminium-Teleskopstangen, Laterne, Pfeife, Kompass, 1992/93.

kapseln bis hin zur Makroebene in Form von urbanen Kapseln. Gleichzeitig wurde versucht, die Entwürfe in größere gesellschaftliche Kontexte einzuordnen.

Als Körperkapsel gilt beispielsweise das Werk *Habitent* der britischen Künstlerin Lucy Orta aus dem Jahr 1992/93 (Abb. 3). Mit ihrer Werkserie *Refuge Wear* entwarf die Künstlerin eine ganze Reihe von hybriden Modellen aus Zelt- und Kleidungselementen, die sie in erster Linie als Rückzugs- und Wohnmöglichkeiten für Obdachlose ansah, in der Ausstellung nun aber auch im Kontext der zu erwarteten Ströme von Flüchtenden durch die einsetzende Klimakatastrophe beleuchtet wurden.[33] Dieser Transfer kann durchaus vollzogen werden, da das Kunstwerk von Beginn an für Extremsituationen ausgelegt gewesen ist. Ausgangsprodukt des Werkes war ein handelsübliches Iglu-Zelt mit quadratischem Grundriss, welches von der Künstlerin im Sinne einer Anpassung an die Außenwelt modifiziert wurde. Zum einen verfolgte sie mit der silberbeschichteten Außenhaut das Ziel, das Sonnenlicht zu reflektieren, um den Zeltbewohner in Anbetracht der zu erwartenden steigenden Temperaturen zu schützen und angesichts der widrigen äußeren Bedingungen einen kühlenden Unterschlupf zu gewähren. Das *Habitent* ist jedoch noch mehr: Werden die Aluminiumstangen, die dem Zelt seine Form verleihen, abgebaut, kann es wie ein Kleidungsstück getragen werden, wofür auch die Kapuzenöffnung am Scheitel und die Armschlitze an den Seiten vorgesehen sind. Zur Ausstattung des mobilen Zeltes gehören zudem eine Pfeife, eine Laterne und ein Kompass als fest integrierte Elemente.[34] Auf diese Weise wird das Zelt als Schutzraum zu einem idealen Begleiter für Klimaflüchtlinge, die durch vermehrte Landüberflutungen künftig auf mobilen Schutz angewiesen sein werden.

Auf den ersten Blick lässt das *Habitent* Assoziationen mit einem Ei zu, dessen Hülle zwar überlebenswichtige Stoffe durchlässt, zugleich aber das Innere schützt. Das Ei als Symbol für den Ursprung des Lebens erinnert auch an die Rückkehr zu einem Urzustand.[35] Dadurch ist es zunächst positiv konnotiert und empfiehlt sich als nützlicher Begleiter angesichts der notwendig gewordenen Anpassung an das Klima. Das *Habitent* schützt jedoch nicht nur vor ungünstigen klimatischen Bedingungen, sondern lässt zugleich keine Partizipation an einer sozialen Atmosphäre zu. Geht man davon aus, dass sich das Klima derart verändert, dass ein Überleben ohne Schutzhülle nicht mehr möglich sein wird, so verhindern solche Hüllen wie das *Habitent* gemeinschaftliche Nähe und erlauben stattdessen nur einen Austausch auf Distanz, indem sie nur auf eine Person ausgelegt sind. Den Bedürfnissen des Menschen als sozialem Wesen wird eine solche Körperkapsel in keiner Form gerecht, was bewirkt, dass das soziale Leben ganz neuen Maßstäben unterworfen wäre. Begreift man den Menschen, der allein ein *Habitent* bewohnt, als Einzelgänger, werden soziale Gruppierungen wie beispielsweise Familien obsolet, wobei dann generell das Fortbestehen unserer Spezies in Frage gestellt werden muss. Demnach eignet sich das *Habitent* nur kurzfristig als Anpassungsstrategie und temporärer mobiler Schutzraum.

Dem *Habitent* steht das Projekt *R129* entgegen (Abb. 4). Dahinter verbirgt sich die Idee einer Wohnkapsel des Architekten Werner Sobek, die von 2001 bis 2012 heranreifte, bislang aber noch nicht realisiert wurde. Diese Klimakapsel soll zu einem bis dato unbekannten Zeitpunkt aus einem Traggerüst aus Karbonhohlträgern mit einer Außenhaut aus transparentem Kunststoff bestehen und wäre dann so leicht, dass sie theoretisch an jeden beliebigen Ort transportiert werden kann.[36] Die Kapsel ist für mehrere Personen ausgelegt und gilt Verena Hütter zufolge als „Einfamilien-Kapsel".[37] Der Architekt Sobek begreift *R129* als „Schutzhülle für individuelles, mobiles, autarkes Leben"[38], was durch einen im unteren Bereich der Kapsel eingelassenen Technikboden, wo sich Heizmöglichkeiten, Strom-, Wasser- und Druckluftanschlüsse sowie Kommunikationsleitungen befinden, gewährleistet werden soll.[39] Um den individuellen Ansprüchen der Bewohner zu entsprechen, sind alle Abtrennungen und Einrichtungselemente wie etwa Küchen- und Sanitärbereiche beweglich und können flexibel und individuell ausgerichtet werden.[40] Obwohl hier im Vergleich zum *Habitent* durch Transparenz Freiheit suggeriert

Abb. 4 Werner Sobek, „R129", Kunststoff, Karbonhohlträger, verschiedene Materialien, 2001-2012.

wird, mehr Freiraum für individuelle Bedürfnisse besteht und außerdem der Wunsch nach Gemeinschaft befriedigt werden kann, bleibt jedoch auch hier ein bitterer Beigeschmack bestehen. Zwar präsentiert Sobek seine Vision des *R129* meist einsam in einem subjektiv idyllisch anmutenden Ambiente wie etwa am Rand einer Klippe mit Weitblick auf das Meer, aber es wird eben nicht klar, wie es aussehen würde, wenn überall transparente Klimakapseln installiert wären, die keine Möglichkeit der Privatsphäre böten, sondern stattdessen einem Wohnen im Glashaus à la Big Brother glichen.[41] Diesem Problem begegnet Sobek, indem er die Außenhülle der Klimakapsel mit einer elektrochromen Folie ausstattet. Diese kann einerseits den Innenraum partiell oder komplett abdunkeln. Andererseits kann sich die Folie wie bei einem Chamäleon der Umwelt anpassen, sodass etwaige Nachbarn unter Umständen gar nicht von der Existenz einer Nachbarkapsel wissen.[42] So ist im Entwurf dieser Kapsel auch eine Strategie des bewussten Realitätsentzugs angelegt – es geschieht ein wortwörtliches Abkapseln von der äußeren Wirklichkeit. Zudem setzt Sobek die Wohnkapsel in Analogie zu einer „Eiskristallwelt",[43] wenn diese im Winter von außen zufriert. Was zunächst nach einem winterlichen Märchen anmutet, kann gleichzeitig aber auch als ein Klaustrophobie förderndes Gebilde wahrgenommen werden, ähnlich einem Gefängnis, in das man auf unbestimmte Zeit eingesperrt wird. Die transparente Oberfläche ist trügerisch und gleicht einem Euphemismus, da sie eben nicht nur räumliche Weite simuliert, sondern eben auch räumliche Grenzen aufweist und dadurch – trotz der angelegten Mobilität der Kapsel – die Freiheit der Menschen enorm eindämmt oder gar negiert. Basierend auf diesen Überlegungen muss auch der Kapselentwurf Sobeks als geeignete Anpassungsstrategie problematisiert und in Frage gestellt werden.

Eine weitere urbane Kapsel, die im Hamburger Ausstellungskontext präsentiert wurde, stellt die schwimmende Insel *Lilypad* dar, die vom belgischen Architekten Vincent Callebaut entworfen wurde (Abb. 5). *Lilypad* existiert bislang nur als Idee, die der Architekt aber laut eigenen Angaben auf seiner Homepage bis heute verfolgt und bearbeitet.[44] Was an diesem Entwurf zunächst auffällt, ist die Tatsache, dass es sich bei *Lilypad* im Vergleich zu den vorangegangenen Kapseln nicht um einen rundum geschlossenen Raum handelt und sie damit der Definition einer Kapsel nach Feuerstein eigentlich widerspricht. Mit Blick auf den Philosophen Peter Sloterdijk, der Inseln als mobile, autarke und begrenzte Einheiten mit eigenem Klima, eigener Kultur und eigenen Versorgungskreisläufen beschreibt, können jedoch auch diese mit der Idee der Klimakapsel verbunden werden.[45] Callebaut, der für seinen Entwurf von der sehr robusten Wasserlilie der Gattung Victoria inspiriert wurde, entwickelte *Lilypad* in erster Linie für Klimaflüchtlinge, deren Heimat infolge des Anstiegs des Meeresspiegels überflutet wurde. Dabei können die Inseln entweder festverankert sein oder von den Meeresströmungen frei umhergetrieben werden.

Abb. 5 Vincent Callebaut, Lilypad, Glas-Stahlkonstruktion, verschiedene Materialien, 500.000 m2, 2008-2017.

Architektonisch besteht die mit einer Oberfläche von 500.000 qm große künstliche Insel aus einer Glas-Stahlkonstruktion. Um ihre Autarkie zu gewährleisten, verfügt sie laut Planskizze über Elemente zur Gewinnung von Wind- und Solarenergie und eine in der Mitte der Insel liegende Lagune, die einerseits der Inselkonstruktion einen Schwerpunkt verleiht, andererseits zur Aufbereitung von Regenwasser und somit zur Süßwasserproduktion dient (Abb. 6). Die Insellandschaft besticht vor allem durch drei Erhöhungen, die Lebensräume für Flora und Fauna darstellen und die Produktion von Nahrungsmitteln sichern sollen. Diese verhältnismäßig großen Anbauzonen sind äußerst wichtig, da Bestrebungen des Architekten zufolge auf einer Insel vom Typ *Lilypad* 50.000 Menschen unterkommen sollen.[46] Mit Arbeitsplätzen und Unterhaltungsgebäuden wird die vollkommene Autonomie der Insel sichergestellt und eine völlig neue Infrastruktur geschaffen, die die Erhaltung unserer aktuellen Lebensräume obsolet erscheinen lässt, die durch das veränderte Klima künftig ohnehin überflutet sein werden.

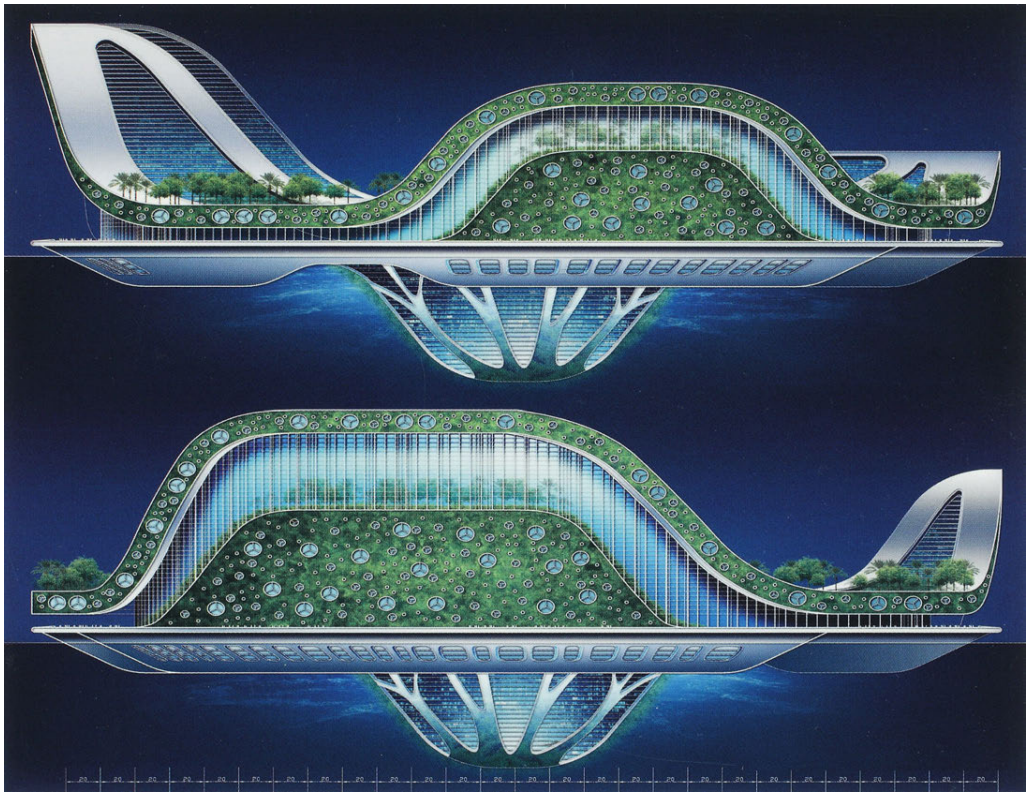


Abb. 6 Vincent Callebaut, Lilypad, Glas-Stahlkonstruktion, 500.000 m2, 2008-2017.

Im Vergleich zum *Habitent* oder *R129* bestechen *bei Lilypad* der mögliche individuelle Freiraum und die Imitation einer Kulturlandschaft. Damit werden auf *Lilypad* uns heute bekannte Lebensstrukturen aufrechterhalten und – wenn man so will – zukünftig unter den Vorzeichen der Klimakatastrophe lediglich neu verortet, sowie neu strukturiert und damit einhergehend neu bewertet. In diesem Zusammenhang scheinen abgeschlossene Kreisläufe wie Klimakapseln also nicht nur Wohnmöglichkeiten im Angesicht der Klimakatastrophe zu sein, sondern darüber hinaus zugleich eine Strategie zur Übersetzung unserer gegenwärtigen Lebenswelt unter veränderten Bedingungen in einen anderen Lebensraum darzustellen. Das Leben auf der schwimmenden Insel schließt auf den ersten Blick fast nahtlos an unseren heutigen Lebensstandard an und es scheint zunächst so, als ob tradierte gesellschaftliche Muster fortbestehen könnten. Durch die Nachhaltigkeit der Insel wirkt diese zudem besonders grün, fast wie ein Paradies, welches schnell über die verlorene Heimat hinwegtrösten könnte. Auf diese Weise scheint eine künstliche Insel wie *Lilypad* zunächst die akzeptabelste Anpassungsstrategie an die Klimakatastrophe zu sein.

## Ein gesellschaftskritischer Ansatz

Hinterfragt man die gesellschaftliche Struktur auf der Insel *Lilypad* genauer, die zumindest latent auch bei den Kapselmodellen des *Habitent* oder *R129* mitschwingt, folgt die Ernüchterung auf dem Fuße. Denn bei einem Maximum von 50.000 Personen und begrenzten Ressourcen auf der Insel folgen unweigerlich Kontrollprinzipien, die das Leben in einer Klimakapsel regeln, um so langfristig einem Kollaps des Systems entgegenzuwirken und die Klimakapsel als Anpassungsprinzip in Anbetracht der Klimakatastrophe zu verstehen. Dabei drängen sich zum Beispiel folgende Fragen auf: Gibt es eine freie Entscheidung bei der Wahl, welche Insel bezogen werden kann? Wer darf sich auf solch einer Insel überhaupt fortpflanzen, um eine Überbevölkerung zu verhindern? Wie viele Ressourcen stehen pro Kopf zur Verfügung, um das Überleben in einer Klimakapsel auch langfristig zu gewährleisten? Gibt es ein festgesetztes Sterbealter, um die Gesellschaft nicht zum Erliegen zu bringen, eine Balance zwischen arbeitsfähigen und arbeitsunfähigen Bewohnern zu wahren und um kontinuierlich Nahrung zu produzieren? Was passiert im Sterbefall mit Leichen, gerade im Hinblick einer Ressourcenknappheit? Hinzu kommen notwendige politische Entscheidungen, wie beispielsweise, welches politische System auf einer schwimmenden Klimakapsel vorherrschen sollte, welche Gesellschaftsschichten in welchen Konstellationen angesiedelt werden sollten und wie eventuell nötige Hierarchisierungen organisiert werden. Anzunehmen ist außerdem, dass bei der zu erwartenden Platzknappheit auf der Insel schnell Unmut und Unzufriedenheit unter den Bewohnern aufkäme, was rasch zu einer Instabilität des vorherrschenden Systems und letztlich trotz der anfänglichen Euphorie über die Erhaltung des Lebensraums zum Kollaps führen würde.

Die Kunsthistorikerin Christiane Heibach beschreibt zudem, dass diese visionären Wohnmodelle unser westliches Wertesystem, für das Freiheit und Gleichheit die wichtigsten Werte sind, völlig in Frage stellen würden.[47] Stattdessen, so führt sie aus, wird mit *Lilypad* das Entstehen einer Exklusivgesellschaft gefördert, die sich vor allem durch Exklusion auszeichnet und biopolitische Entscheidungen forciert, um überhaupt zukunftsfähig zu sein. Es bedarf schließlich einer Entscheidung, wer in eine Klimakapsel aufgenommen wird und wer nicht. Ebenso bedarf es Entscheidungen darüber, wer die Klimakapsel wieder verlassen muss, vielleicht nach einem Vergehen, was dann in letzter Konsequenz einem Todesurteil gleichkäme, da ein Überleben ohne solche innovativen Wohnmodelle auf der postapokalyptischen Erde nicht mehr möglich wäre. Der Autor Jakob Schoof bezweifelt darüber hinaus, dass *Lilypad* tatsächlich für Klimaflüchtige geschaffen würde, sondern vielmehr für einen „gutbetuchten Wall-Street-Broker nach der Flutung seines Arbeitsplatzes mit Staatsmilliarden."[48]

Zwar suggeriert die Ausstellung *Klimakapseln – Überlebensbedingungen in der Katastrophe* auf den ersten Blick, dass sowohl für den Klimaflüchtling als auch für alle anderen Menschen Optionen der Anpassung bereitstehen, jedoch muss letztlich offen bleiben, ob tatsächlich alle eine Chance auf Anpassung bekämen. Denn betrachten wir die heutige Situation, wird schnell klar, dass bereits jetzt bei der Bereitstellung überlebensnotwendiger Güter wie etwa von frischem Trinkwasser enorme Defizite bestehen und längst nicht alle Menschen Zugang dazu haben. Letztlich scheinen die finanziellen Möglichkeiten doch ein zu gewichtiger Faktor hinsichtlich der Frage zu sein, wer sich es überhaupt leisten kann, sich den Folgen der Klimakatastrophe anzupassen – und wer diesen künftig ungeschützt ausgesetzt sein wird.

## Fazit

Klimakapseln seien eine perfekte, kleine Welt, so äußerte sich Friedrich von Borries.[49] Was sich zunächst als Schutzraum angesichts der Klimakatastrophe präsentierte, entpuppt sich nach näherer Untersuchung jedoch als eigentliche Katastrophe, da menschliche Beziehungen einer völlig neuen – dystopischen – Ordnung unterworfen werden würden. Faktoren wie Exklusion, Isolation und Einschränkung der persönlichen Freiheit würden den Alltag in einer Klimakapsel bestimmen, was auch durch die Mobilität der Kapseln nicht verborgen werden kann. Die im 19. Jahrhundert von Gabriel Tarde zunächst als positiv erachtete Wohnutopie unter der Erdoberfläche wandelte sich im Laufe der Zeit zunehmend zu einer Dystopie, die das (Über)leben in einer unwirtlich gewordenen Welt beschreibt. Nach ihren Ausführungen zu den gesellschaftlichen Veränderungen, die durch das Leben in solchen Klimakapseln vermutlich auftreten werden, konstatiert Eva Horn, dass „[d]er Menschheitstraum, sich von den Fährnissen des Wetters und der Bestimmung durch das Klima zu befreien, […] heute nur noch als post-katastrophisches Behelfsmittel, dystopisches Abriegelungsverhalten und selbst auferlegte Freiheitsberaubung

gesehen werden [kann, C.A.].“[50] Bei den zu erwartenden gesellschaftlichen Zuständen fragt Christiane Heibach außerdem zurecht, ob es sich dann wirklich noch um einen Zustand des Lebens, oder vielmehr um einen Zustand des bloßen Überlebens handeln würde.[51] Deshalb kristallisiert sich an dieser Stelle weniger die Frage heraus, ob wir so leben *könnten*, als vielmehr ob wir so leben *wollten*.

In Anbetracht von *Biosphere 2* als bislang einzig realisiertem – und gescheiterten – Überlebensversuch in einem geschlossenen System, muss konstatiert werden, dass wir nach heutigem Stand auf diese Weise in Zukunft gar nicht leben könnten, selbst wenn wir es wollten. Über den Status des Prototyps – als Vorläufer einer auf die Zukunft ausgerichteten technischen Innovation – ist nämlich bis heute kein Projekt hinausgewachsen.[52] Dieser Aspekt ist in Anbetracht des voranschreitenden Klimawandels besonders beängstigend, da wir eben noch nicht in der Lage sind, einen funktionierenden Ausweg aus der Katastrophe zu finden. Insofern hat Reinhart Koselleck Recht damit, dass die Zukunft durch ihre Unbekanntheit gekennzeichnet ist, auch wenn wir immerhin eine kleine Ahnung davon haben und erste Überlegungen dazu anstellen können.[53]

Festzuhalten bleibt zum Schluss, dass der Konjunktiv als Irrealis im Titel dieses Aufsatzes seine Berechtigung hat. Er zeigt einen Zustand an, den wir uns wünschen, der zum jetzigen Zeitpunkt aber nicht realisierbar ist. Und so bleibt am Ende der Eindruck bestehen, dass Friedrich von Borries mit Hilfe seiner Ausstellung zu Klimakapseln doch eher eine Reflexion des voranschreitenden Klimawandels anregen will, als konkrete Lösungsmöglichkeiten in Bezug auf unser zukünftiges Leben anzubieten. Dieser Punkt wird auch dadurch unterstrichen, dass sieben Jahre nach Ende der Ausstellung in Hamburg die im Aufsatz behandelten Projekte von Werner Sobek und Vincent Callebaut nach wie vor nicht realisiert werden konnten und auch keine weiteren Projekte dieser Art anderer Künstler bekannt sind, die zeitnah verwirklicht werden sollen. Daher ist die Ausstellung als Appell zu verstehen, in puncto Klimawandel schnellstmöglich zu handeln, bevor wir tatsächlich irgendwann auf Klimakapseln angewiesen sind.

## Endnoten

1 Vgl. Reinhart Koselleck, „Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit“, in: ders., Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1989, S. 17-37: 34.
2 Vgl. Germanwatch (Hg.), Globaler Klimawandel: Ursachen, Folgen, Handlungsmöglichkeiten, 2. Auflage, Bonn u. Berlin: Germanwatch 2008, S. 7, 18.
3 Vgl. ebd., S. 21-29.
4 Vgl. ebd., S. 29; CO2Online, „Die wichtigsten Klimagipfel seit 1992“, http://www.co2online.de/klima-schuetzen/klimagipfel/die-wichtigsten-klimagipfel-seit-1992/ vom 17.6.2017.
5 Vgl. Rainer Stange, „Das Klima ist ein Klima ist ein Klima“, in: Polar. Politik - Alltag – Theorie, Nr. 6, 2009, http://www.polar-zeitschrift.de/polar_06.php?id=278#278 vom 11.6.2017.
6 Unter dem Begriff Klimakatastrophe versteht die Autorin einen Zustand, der das unmittelbare Überleben von Menschen, Tieren und Pflanzen ohne weitere Schutzmechanismen auf der Erdoberfläche ausschließt, da die äußeren klimatischen Bedingungen dieses nicht mehr gewährleisten.
7 Friedrich von Borries, Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 8.
8 Vgl. Sünje Todt, „Science-Fiction zum Nachdenken“, in: Art. Das Kunstmagazin, http://www.art-magazin.de/architektur/design/9724-rtkl-klimakapseln-hamburg-science-fiction-zum-nachdenken vom 11.6.2017.
9 von Borries, Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe, S. 122.
10Vgl. Günther Feuerstein, „Zelle und Kapsel“, http://www.vaerst.net/archiv/feuerstein.html vom 2.7.2017.
11 Frei Otto, „Ausblick auf eine heitere Kulturlandschaft“, in: Daidalos, Nr. 21, 1986, S. 84-90: 84.
12 Eva Horn, Zukunft als Katastrophe, Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlage 2014, S. 127-128.
13 Vgl. von Borries, Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe, S. 11.
14Vgl. Horn, Zukunft als Katastrophe, S. 127-128.
15 von Borries, Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe, S. 11.
16 Vgl. Horn, Zukunft als Katastrophe, S. 128, 129, 410.
17 Joachim Krausse, „Designstrategie am Werk. Eine Einführung in die Planungs- und Entwurfsarbeit von Buckminster Fuller“, in: Richard Buckminster Fuller, Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften, hg. v. Joachim Krausse, Hamburg: Rowohlt 1973, S. 130-180: 140, 141, 153.
18 Vgl. ebd., S. 162, 164.
19 Vgl. ebd., S. 174; von Borries, Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe, S. 92.
20 Vgl. Richard Buckminster Fuller, „Schriften. Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde“, in: ders., Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften, hg. v. Joachim Krausse, Hamburg: Rowohlt 1973, S. 1-125: 31-34; Christiane Heibach, „Von der Land Art zur Klimakapsel. Ökologische Utopien in der Medienkunst“, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2016, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8143/heibach.pdf?sequence=1&isAllowed=y vom 26.6.2017, S. 5.
21 von Borries, Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe, S. 52.
22 Vgl. Theresa Kiefer, „Kapsel, Röhre und Co. Leben auf begrenztem Raum“, in: Wie leben? Zukunftsbilder von Malewitsch bis Fujimoto, Ausstellungskatalog Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, Köln: Wienand 2015, S. 116-125: 117.
23 Vgl. Gereon Uerz, ÜberMorgen. Zukunftsvorstellungen als Elemente der gesellschaftlichen

Konstruktion der Wirklichkeit, Paderborn/München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 326-328.
24 Vgl. Ossip K. Flechtheim, „Warum Futurologie?", in: Jakob Lehmann, Hermann Glaser (Hg.), Mosaik. Texte zum Verständnis unserer Zeit, ihrer Gestalten und Probleme, Frankfurt am Main, Berlin u. München: Moritz Diesterweg Verlag 1970, S. 5-16: 15.; Feuerstein, „Zelle und Kapsel", http://www.vaerst.net/archiv/feuerstein.html vom 2.7.2017.
25 Vgl. Mars One, „Roadmap", http://www.mars-one.com/mission/roadmap vom 9.7.2017.
26 Vgl. Dennis L. Meadows (Hg.), Die Grenzen des Wachstums: Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1972.
27 Vgl. Uerz, ÜberMorgen. Zukunftsvorstellungen als Elemente der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit, S. 307.
28 Vgl. ebd., S. 298-301. Die Bevölkerungszahlen 2003 und 2017 betreffend vgl. auch UN Population Database, „Jährlicher Stand der Weltbevölkerung 1950-2100, http://pdwb.de/nd02.htm vom 7.7.2017.
29 Peter Sloterdijk, Plurale Sphärologie III. Schäume, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 354.
30 Vgl. ebd., S. 350-354.
31 Vgl. ebd., S. 354f.
32 Vgl. Kulturstiftung des Bundes, „Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe. Ausstellung in Hamburg", http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/kultur_der_nachhaltigkeit/archiv/klimakapseln.html vom 26.6.2017.
33 Vgl. Studio Orta, „Refuge Wear – Habitent", https://www.studio-orta.com/en/artwork/3/Refuge-Wear-Habitent vom 1.7.2017.
34 Vgl. von Borries, Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe, S. 152, 153; Studio Orta, „Refuge Wear – Habitent", https://www.studio-orta.com/en/artwork/3/Refuge-Wear-Habitent vom 1.7.2017.
35 Vgl. Peter Sloterdijk, Plurale Sphärologie I. Blasen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 328-335.
36 Werner Sobek, „R129", https://www.wernersobek.de/projekte/material-de/specials-de/r129/ vom 4.7.2017.
37 Verena Hütter, „Die Zukunft ist eine Blase – die Hamburger Ausstellung „Klimakapseln", http://www.goethe.de/ges/umw/prj/kuk/the/arc/de6287084.htm vom 26.6.2017.
38 Heibach, „Von der Land Art zur Klimakapsel. Ökologische Utopien in der Medienkunst", in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2016, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8143/heibach.pdf?sequence=1&isAllowed=y vom 26.6.2017, S. 6.
39 Vgl. Sobek, „R129", https://www.wernersobek.de/projekte/material-de/specials-de/r129/ vom 4.7.2017; Heibach, „Von der Land Art zur Klimakapsel. Ökologische Utopien in der Medienkunst", in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2016, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8143/heibach.pdf?sequence=1&isAllowed=y vom 26.6.2017, S. 6.
40 Vgl. Sobek, „R129", https://www.wernersobek.de/projekte/material-de/specials-de/r129/ vom 4.7.2017.
41 Vgl. Arno Orzessek, „Wohnen in der Zukunft", http://www.deutschlandfunk.de/wohnen-in-der-zukunft.691.de.html?dram:article_id=52559 vom 9.7.2017.
42 Vgl. Sobek, „R129", https://www.wernersobek.de/projekte/material-de/specials-de/r129/ vom 4.7.2017.
43 von Borries, Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe, S. 152.
44 Vgl. Vincent Callebaut, „Lilypad", http://vincent.callebaut.org/object/080523_lilypad/lilypad/projects vom 9.7.2017.
45 Vgl. Sloterdijk, Plurale Sphärologie III. Schäume, S. 311f., 326.
46 Vgl. von Borries, Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe, S. 127f.; Callebaut, „Lilypad", http://vincent.callebaut.org/object/080523_lilypad/lilypad/projects vom 9.7.2017; Mark Fletcher, Inseln. Zeitgenössische Architektur am Wasser, Potsdam: H. F. Ullmann 2009, S. 350-355.
47 Vgl. Heibach, „Von der Land Art zur Klimakapsel. Ökologische Utopien in der Medienkunst", in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2016, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8143/heibach.pdf?sequence=1&isAllowed=y vom 26.6.2017, S. 6-8.
48 Jakob Schoof, „Klimakapseln" in Hamburg", in: Detail, 15.7.2010, http://www.detail.de/artikel/klimakapseln-in-hamburg-556/ vom 26.6.2017.
49 Vgl. von Borries, Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe, S. 11.
50 Horn, Zukunft als Katastrophe, S. 127-128.
51 Vgl. Heibach, „Von der Land Art zur Klimakapsel. Ökologische Utopien in der Medienkunst", in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2016, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8143/heibach.pdf?sequence=1&isAllowed=y vom 26.6.2017, S. 6.
52 Vgl. Sascha Dickel, „Irritierende Objekte. Wie Zukunft prototypisch erschlossen wird", in: Behemoth. A Journal on Civilisation, 10. Jg., Bd. 1, 2017, S. 171-190: 178-179.
53 Vgl. Koselleck, „Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit", S. 34.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1 aus: Joachim Krausse (Hg.), Richard Buckminster Fuller: Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften, Hamburg: Rowohlt 1973, S. 174.

Abb. 2: © Rhododendrites, Wikimedia Commons, CC-BY-SA 3.0.

Abb. 3 aus: Friedrich von Borries, *Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 150/151.

Abb. 4: © Werner Sobek, Stuttgart.

Abb. 5 aus: Mark Fletcher, *Inseln. Zeitgenössische Architektur am Wasser*, Potsdam: H. F. Ullmann 2009, S. 351.

Abb. 6 aus: Mark Fletcher, *Inseln. Zeitgenössische Architektur am Wasser, Potsdam: H. F. Ullmann 2009, S. 355.*

# LITERATURVERZEICHNIS

## Heute war gestern schon morgen I Meike Eiberger


Abbey, William de Wiveleslie, „Are instantaneous photographs true?", in: *International Annual of Anthony's Photographic Bulletin*, Vol. 2, 1889, S. 285-287.

Aghion, Irène, Claire Barbillon u. François Lissarrague (Hg.), *Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst*, Stuttgart: Reclam 2000.

Aikema, Berhard, „Giorgione und seine Verbindung zum Norden. Neue Interpretationen zur *Vecchia* und zur *Tempesta*", in: Sylvia Ferino-Pagden u. Giovanna Nepi Scirè (Hg.), *Giorgione. Mythos und Enigma*, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien: Skira 2004, S. 85-105.

Assmann, Jan, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", in: ders. u. Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt: Suhrkamp 1988, S. 9-19.

Augustinus, Aurelius, *Was ist Zeit?*, Confessiones XI/Bekenntnisse 11, lateinisch-deutsch, hg. u. übers. v. Norbert Fischer, Hamburg: Meiner 2000, S. 25.

Baudson, Michel (Hg.), *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Mannheim u. Museum moderner Kunst Wien, Weinheim: Acta Humaniora 1985.

Baudson, Michel, „Einleitung", in: ders. (Hg.), *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Kunsthalle Mannheim u. Museum moderner Kunst Wien, Weinheim: Acta Humaniora 1985, S. 7-19,

Bergson, Henri, *Zeit und Freiheit. Versuch über das dem Bewußtsein unmittelbar Gegebene*, hg. u. übers. v. Margarethe Dressen, Hamburg: Meiner 2016.

Boehm, Gottfried, „Bild und Zeit", in: Hannelore Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1987, S. 1-25.

Fath, Manfred u. Dieter Ronte, „Vorwort", in: Michel Baudson (Hg.), *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Mannheim u. Museum moderner Kunst Wien, Weinheim: Acta Humaniora 1985, S. 5-6.

Frank, Hilmar u. Tanja Frank, „Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft", in: Eberhard Lämmert (Hg.), *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*, Berlin: Akademie Verlag 1999, S. 35-53.

Gombrich, Ernst H., „Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst", in: ders., *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart: Klett-Cotta 1984, 40-62.

Kant, Immanuel *Kritik der reinen Vernunft* [A/B], hg. v. Jens Timmermann, Hamburg: Meiner 1998, §§ 4-6.

Körner, Hans, Guido Reuter u. Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), *Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild*, Köln u. Weimar: Böhlau 2003.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte* [1766], Stuttgart: Reclam 1964.

Newhall, Beaumont, „Photography and the Development of Kinetic Visualization", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 7, 1944, S. 40-45.

Nugget, Nick, „Zeno's Paradoxes", in: Edward N. Zalta (Hg.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2010, zu finden auch unter: https://plato.stanford.edu/entries/paradox-zeno/ vom 1.10.2017.

Paflik, Hannelore (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1987.

Pochat, Götz, *Bild - Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts*, Wien [u.a.]: Böhlau 2015.

Preziosi, Donald, „Art as History", in: ders. (Hg.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, 2. Aufl., New York: Oxford University Press 2009 [1998], S. 13-22.

Stemmrich, Gregor, „Dan Graham", in: Thomas Y. Levin, Ursula Frohne u. Peter Weibel (Hg.), *CTRL[SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Ausstellungskatalog ZKM Karlsruhe, Cambridge u. London: The MIT Press 2002, S. 68.

Ulfig, Alexander, „Zeit", in: ders., *Lexikon der philosophischen Begriffe*, Köln: Komet Verlag 2003, S. 490-494.

## Memoria und Immersion I Mona Schubert

Benjamin, Walter, „Kleine Geschichte der Photographie", in: *Die literarische Welt*, 18. September 1931, S. 3-4.

Barthes, Roland „Der Real(itäts)effekt", übers. v. Konrad Honsel, in: *nach dem film, No 2: show reality | reality shows, 01.12.2000* hier: http://www.nachdemfilm.de/content/der-realit%C3%A4tseffekt; Zugriff vom 17.07.2017[ = ders., „L'effet de réel", in: Littérature et réalité, Paris 1982, S.81-90, ursprünglich veröffentlicht in Communications, 11 (1968)].

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. von Dietrich Leube, 1. Auflage Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1985, [= ders., La chambre claire. Note sur la photographie,Paris: Gallimard/Le Seuil 1980].

Dischner, Gisela, *Ursprünge der Rheinromantik in England. Zur Geschichte der romantischen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1972 [= Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 17].

Feilding, Elizabeth Theresa, „Brief an William Henry Fox Talbot", 1. November 1832, in: *The Correspondence of William Henry Fox Talbot,* Dok.-Nr: 2454, British Library, London, Manuscripts - Fox Talbot Collection, Inv.-Nr.: LA32-058, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=2454 ; Zugriff vom 20. November 2017.

Feilding, Elisabeth Theresa Feilding, „Brief an William Henry Fox Talbot", 29, Juli 1845, in: T*he Correspondence of William Henry Fox Talbot*, Dok.-Nr: 5339, British Library, London, Manuscripts - Fox Talbot Collection, LA45-109, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=5339; Zugriff vom 20. November 2017.

Gaisford, Henrietta Horatia Maria (geb. Feilding), „Brief an William Henry Fox Talbot", 2. Dezember 1830, in: *The Correspondence of William Henry Fox Talbot,* Dok.-Nr: 2094, British Library, London, Manuscripts - Fox Talbot Collection, Inv.-Nr: LA30-56, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=2094; Zugriff vom 20. November 2017.

Kleist, Heinrich von, „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft", in: ders, *Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe, auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe*, Bd. 2 [=Erzählungen, kleine Prosa, Gedichte, Briefe], hg, v. Roland Reuß, München: Carl Hanser Verlag 2010, S. 362f.

Knazook Elizabeth, *The making of Sun Pictures in Scotland. Influences and themes in Talbot's second photographic book,* Master of Arts (MA) Thesis, Ryersons University und George Eastman House, New York 2007.

Lacan, Ernest „De la photographie et ses diverses applications aux beaux-arts", in: *La Lumière*, 20. Januar 1855, S. 11, Abschnitt III. [= Auszug aus Moniteur, 12. Januar 1855].

*Maimon, Vered, Singular Images, Failed Copies. William Henry Fox Talbot and the Early Photograph,* London u. Minneapolis: University of Minnesota Press 2015.

Pethes, Nicolas, „Gedächtnisort", in: ders., *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon,* Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2001, S. 199-200.

Pittock, Murray, „Introduction: Scott and the European Nationalities Question", in: ders. (Hg.), T*he Reception of Sir Walter Scott in Europe,* London (u.a): Bloomsbury 2014, [= The Athlone Critical Traditions Series: The Reception of British and Irish Authors in Europe, Bd. 13], S. 1 -10.

Schaaf, Larry J., „Sunny Skies & Autumnal Evenings in Scotland", in: *The Talbot Catalogue Raisonné,* 16. Oktober 2015, hier: http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/2015/10/16/sunny-skies-and-autumnal-evenings-in-scotland/; Zugriff vom 19.05.2017.

Scott, Sir Walter, *The Lady of the Lake. A poem*, Edinburgh: John Ballantyne and Co.:1810, S. 19, XV, V. 1-8, XVI, S. 20, V. 1-2, S. 21f, XVII, V. 1-16.

Scott, Sir Walter, *Waverley*, London: Penguin Books 1972, S. 53. [= Reprint der 1. Auflage von 1814].

Smith, Graham, „In the Shadow of Scott: Talbot and the Wizard of the North", in: Mirjam Brusius, Katrina Dean u. Chitra Ramalingam, *William Henry Fox Talbot. Beyond Photography,* New Haven u. London: Yale University Press 2013, [= Studies in British Art, Bd. 23], S. 95-118.

Smith, Graham „Talbot's Epigraph in ‚The Pencil of Nature'", in: *History of Photography,* Jg. 34, Nr.1, 2010, S. 90-95.

Smith, Graham "William Henry Fox Talbot's Views of Loch Katrine", in: *Bulletin of the Museums of Art and Archaeology.* The University of Michigan, Bd. 7, 1984, S. 48-77.

Talbot, Constance, „Brief an William Henry Fox Talbot", 5. November 1832, in: *The Correspondence of William Henry Fox Talbot,* Dok.-Nr: 2458, British Library, London, Manuscripts - Fox Talbot Collection, LA32-058, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=2458; Zugriff vom 20. November 2017.

Talbot, William Henry Fox, „Brief an seine Mutter Elizabeth Theresa Feilding", 5. März 1813, in: *The Correspondence of William Henry Fox Talbot,* Dok.-Nr: 589, British Library, London, Manuscripts - Fox Talbot Collection, Inv.-Nr.: LA13-2, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=589; Zugriff vom 20. November 2017.

Talbot, William Henry Fox Talbot, „Brief an Lovell Augustus Reeve", 23. November 1852, in: *The Correspondence of William Henry Fox Talbot,* Dok.-Nr: 5186, National Media Museum, Bradford, Published [= Talbot, William Henry Fox, "The Traveller's Camera", in: The Literary Gazette, no. 1871, 27. November 1852, S. 876.]; http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=5186; Zugriff vom 20. November 2017.

Talbot, William Henry Fox Talbot, „Brief an Elisabeth Theresa Feilding", 22. Juli 1845, in: The Correspondence of William Henry Fox Talbot, Dok.-Nr: 5332, British Library, London, Manuscripts - Fox Talbot Collection, Inv.-Nr.: LA45-104, http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptDocnum.php?docnum=5332; Zugriff vom 20. November 2017.

Talbot, William Henry Fox, *Sun Pictures in Scotland*, 1845 (Auswahl):

Art Institute of Chicago, Inv.-Nr.: 1960.30.13, http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Talbot%2C+William+Henry+Fox; Zugriff vom 21. November 2017.

British Library, London, Inv.-Nr: C.193.b.9, https://www.bl.uk/catalogues/photographyinbooks/record.asp?RecordID=3305 ; Zugriff vom 20. November 2017.

Museum Ludwig, Fotografische Sammlung, Inv.-Nr: FH 02819 - FH 02838.

Royal Collection Trust, Inv.-Nr: RCIN 2600327, unter: https://www.royalcollection.org.uk/collection/2600327/sun-pictures-in-scotland ; Zugriff vom 20. November 2017.

The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, befindet, unter: http://www.getty.edu/art/collection/objects/32689/william-henry-fox-talbot-sun-pictures-in-scotland-by-h-fox-talbot-british-1845/ ; Zugriff vom 21. November 2017.

Talbot, William Henry Fox Talbot, „Plate 6. The open door", in: ders., *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844-1846, hier: http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html; Zugriff vom 08.10.2017.

Vergil, Ländliche Gedichte, Dritter Gesang, übers. v. Johann Heinrich Voß, Leipzig: Philipp Reclam jun. 1927, V. 292-293.

Wolf, Herta, „Das Denkmälerarchiv Fotogrfie", in: dies (Hg.), *Paradigma Fotografie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2002, S. 349-375.

## Schicht um Schicht I Katharina Müller

Assmann, Aleida, „Kollektives Gedächtnis", in: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek: Rowohlt 2001, S. 308-310.

Belmonte, Thomas, *The Broken Fountain*, Columbia: Columbia University Press 2005.

Bermejo, Ana Maria u. Nicole Zimmermann, *Frauen im Kölner Rheinauhafen. Architektur und Lebensläufe*, Gudensberg-Gleichen: Wartbergverlag 2011.

„Besondere Bauten. FrauenMediaTurm Köln", 2017, http://www.gatermann-schossig.de/pages/de/alle_projekte/others/40.frauenmediaturm_koeln.htm vom 28.11.2017.

Binder, Beate, „Gedächtnisort", in: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek: Rowohlt 2001, S. 199.

Binding, Günther, *Köln- und Niederrhein-Ansichten im Finckenbaum-Skizzenbuch 1660-1665*, Köln: Greven 1980.

Bilstein, Nicole, *Geschichte und bauliche Entwicklung des Kölner Rheinauhafens,* Dissertation, Universität zu Köln: 2009.

Gatermann, Dörte, „Der neue Kern in alter Hülle. Die Architektin Dörte Gatermann analysiert das Aufeinanderprallen von Geschichte und Moderne", in: Alice Schwarzer (Hg.), *Turm der Frauen. Vom alten Wehrturm zum FrauenMediaTurm*, Köln: DuMont 1994, S. 34-52.

„FrauenMediaTurm", http://bauwatch.koelnarchitektur.de/pages/de/architekturfuehrer/40.frauenmediaturm.htm vom 28.11.2017.

Graubner, Rudolf, *Lexikon der Geologie, Minerale und Gesteine*, München: Vollmer 1980.

Gries, Engelbert, *Die Mauer von Cöln. Historie und Histörchen rund um die mittelalterliche Stadtbefestigung,* Köln: Rheinauverlag 1989.

Kier, Hiltrud, „Der Wiederaufbau: ein wahrer Krimi. Die (Ex-) Stadtkonservatorin Prof. Hiltrud Kier sagt, wie es wirklich war…", in: Alice Schwarzer (Hg.), *Turm der Frauen. Vom alten Wehrturm zum FrauenMediaTurm,* Köln: DuMont 1994, S. 81- 90.

Kroth, Claudia, *Der Rheinauhafen Köln. Eine Chronik in Bildern*, Köln: Greven 2001.

Lethen, Helmut „Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze", in: Hartmut Böhme u. Klaus R. Scherpe (Hg.), *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek: Rowohlt 1996, S. 205-232.

Precht von Taboritzki, Barbara, *Der Kölner Rheinauhafen*, Neuss: Neusser Druckerei und Verlag 1999 [Rheinische Kunststätten, 446].

Schäfke, Werner, „Mit den Augen der heiligen Ursula. Der Direktor des Kölnischen Stadtmuseums, Dr. Werner Schäfke, zeigt den Blick auf den Bayenturm", in: Alice Schwarzer (Hg.), *Turm der Frauen. Vom alten Wehrturm zum FrauenMediaTurm,* Köln: DuMont 1994, S. 71-81.

„Selbstdarstellung FrauenMediaTurm 2016", http://www.frauenmediaturm.de/fileadmin/PDF/FMT/SelbstdarstellungFMT2016.pdf vom 10.12.2017.

„Willkommen im FrauenMediaTurm", http://www.frauenmediaturm.de/home/ vom 23.11.2017.

## Das Medusa-Dilemma I Charlotte Püttmann

Adorno, Theodor W., Kulturkritik und Gesellschaft, 5. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015.

Armbrüster, Tobias, „Holocaust-Mahnmal. Originalschauplätze sind viel authentischer als Steinstelen",http://www.deutschlandfunk.de/holocaust-mahnmal-originalschauplaetze-sind-vfiel.694.de.html?dram:article_id=287093 vom 20.06.2017.

Assmann, Aleida, Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee, Frankfurt a.M. [u.a.]: Campus-Verlag 1993.

Assmann, Aleida, Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust, Konstanz: University Press 2012.

Assmann, Jan, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", in: ders. u. Tonio Hölscher (Hg.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 9-19.

Assmann, Jan u. Tonio Hölscher (Hg.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Bolk, Florian u. Nikolaus Bernau, „Holocaust-Denkmal Berlin", in: Die Neuen Architekturführer, Nr. 70, 2. Aufl., Berlin: Stadtwandel-Verlag 2005.

Didi-Huberman, Georges, Bilder trotz allem, übers. v. Peter Geimer, München: Wilhelm Fink Verlag 2007.

Eco, Umberto, Das offene Kunstwerk, 10. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Förderkreis Denkmal für die ermordeten Juden Europas e.V., „Eine Chronologie", https://www.holocaust-denkmal-berlin.de/index.php?id=58 vom 21.06.2017.

Förderkreis Denkmal für die ermordeten Juden Europas e.V., „Geschichte des Denkmals für die ermordeten Juden Europas", https://www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas/geschichte-des-denkmals.html vom 21.06.2017.

Förderkreis Denkmal für die ermordeten Juden Europas e.V., „Ort der Information", https://www.holocaust-denkmal-berlin.de/index.php?id=26 vom 21.06.2017.

Godfrey, Mark, Abstraction and the Holocaust, New Haven [u.a.]: Yale University Press 2007.

Gundlach, Sabine, „Warum man am Holocaust-Mahnmal spielen darf", https://www.morgenpost.de/berlin/article104142463/Warum-man-am-Holocaust-Mahnmal-spielen-darf.html vom 21.06.2017.

Halbwachs, Maurice, La mémoire collective 1939, Paris: Presses Universitaires de France 1950.

Hawley, Charles u. Natalie Tenberg, „Es ist kein heiliger Ort. Interview mit Mahnmal-Architekt Peter Eisenman", http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/interview-mit-mahnmal-architekt-peter-eisenman-es-ist-kein-heiliger-ort-a-355383.html vom 21.06.2017.

Maak, Niklas, „Holocaust-Mahnmal: Peter Eisenman im Stelengang", http://www.faz.net/aktuell/ feuilleton/holocaust-mahnmal-peter-eisenman-im-stelengang-1118767.html vom 21.06.2017.

Mondzain, Marie-José, Können Bilder töten?, übers. v. Ronald Voullié, Zürich [u.a.]: Diaphanes 2006.

Naumann, Michael, „Ohne Antwort, ohne Trost", http://www.zeit.de/2005/19/Mahnmal vom 20.06.2017.

Reemtsma, Jan Philipp, „Die einzige Lösung", http://www.zeit.de/1999/25/199925.mahnmal_.xml/komplettansicht vom 20.06.2017.

Sabrow, Martin, „Das Unbehagen an der Aufarbeitung.", in: Schaarschmidt, Thomas (Hg.), Historisches Erinnern und Gedenken im Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert, Frankfurt am Main: Lang 2008, S. 11-20.

Schweppenhäuser, Gerhard, „Was bedeutet ‚Aufarbeitung der Vergangenheit' der bildenden Kunst heute? Zu Peter Eisenmans Berliner Ästhetik des Erhabenen", in: Mosheh Tsukerman u. Ro'i Rozen (Hg.), Geschichte und bildende Kunst, Göttingen: Wallstein-Verlag 2006 [Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte, Nr. 34.], S. 330-354.

Sußebach, Henning, „Ein weites Feld", http://www.zeit.de/ 2005/23/ Mahnmal_23 vom 20.06.2017.

Walser, Martin, „Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede", Dankesrede von Martin Walser zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels in der Frankfurter Paulskirche am 11. Oktober 1998, https://hdms.bsz-bw.de/files/440/walserRede.pdf vom 19.06.2017.

Wiesing, Lambert, „Denken mit Bildern. Das virtuelle Gedankenexperiment.", in: Barbara Naumann u. Edgar Pankow (Hg.): Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation, München: Fink 2005, S. 235-244.

O.N., „‚Denkmal der Schande' Björn Höcke empört mit Hetz-Rede über Holocaust-Mahnmal",https://www.berliner-zeitung.de/politik/-denkmal-der-schande---bjoern- hoecke-empoert-mit-hetz-rede-ueber-holocaust-mahnmal-25568606 vom 21.06.2017.

## Präfigurationen eines Nachlebens I Melanie Franke

Bezzola, Tobia u. James Lingwood, „Chronologie", in: *Thomas Struth. Fotografien 1978-2010*, Ausstellungskatalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, München: Schirmer/Mosel 2010, S. 183-223.

Enwezor, Okwui, „Bilder machen. Ein Gespräch mit Thomas Struth", in: Thomas Weski u. Ulrich Wilmes (Hg.), *Thomas Struth*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, München: Schirmer/Mosel 2017, S. 298-311.

Goethe, Wolfgang von, „Wilhelm Meisters Wanderjahre", in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, 14 Bde., hg. v. Erich Trunz u. Wolfgang Kayser, München: C.H. Beck 1981 [Romane und Novellen, Bd. 7].

Hemken, Kai-Uwe, „Retrospektive", in: Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek: Rowohlt 2001, S. 495-496.

Museumsfernsehen, „Künstlergespräch: Thomas Struth und Andreas Huyssen", URL: http://museumsfernsehen.de/kuenstlergespraech-thomas-struth-und-andreas-huyssen/ vom 23.05.2017.

Richter, Gerhard, „Atlas", https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas vom 15.07.2017.

Schwarz, Dieter, „Interview mit Dieter Schwarz 1999", in: Dietmar Elger u. Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln: Buchhandlung Walther König 2008, S. 343-354.

Thürlemann, Felix, „Vom Einzelbild zum Hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik", in: Ada Neschke-Hentschjke (Hg.), *Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle* – évolution *et débat actuel*, Paris: Löwen 2004, S. 223-247.

Thürlemann, Felix, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimages*, München: Wilhelm Fink Verlag 2013.

Weski, Thomas u. Ulrich Wilmes (Hg.), *Thomas Struth*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, München: Schirmer/Mosel 2017.

Weski, Thomas, „Über das Bild hinaus", in: Thomas Weski u. Ulrich Wilmes (Hg.), *Thomas Struth*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, München: Schirmer/Mosel 2017, S. 11-19.

Wilmes, Ulrich, „Figure Ground. Gedanken zum Bildbegriff von Thomas Struth", in: Thomas Weski u. Ulrich Wilmes (Hg.), *Thomas Struth*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, München: Schirmer/Mosel 2017, S. 260-263.

## Vom Versuch, Zeit zu zeichnen I Martin Weyand

Bergson, Henri, „Einleitung (Erster Teil)", in: ders., Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge, 1. Aufl., hg. v. Friedrich Kottje u. übers. v. Leonore Kottje, Meisenheim: Westkulturverlag 1948, S. 21-41.

Bergson, Henri, „Die Wahrnehmung der Veränderung", in: ders., Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge, 1. Aufl., hg. v. Friedrich Kottje u. übers. v. Leonore Kottje, Meisenheim: Westkulturverlag 1948, S. 149-179.

Boehm, Gottfried, „Spur und Gespür: Zur Archäologie der Zeichnung", in: Friedrich Teja Bach u. Wolfram Pichler (Hg.), Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München: Wilhelm Fink 2013, S. 43-59.

Boehm, Gottfried, „Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept", in: Ernst-Gerhard Güse u. Franz Armin Morat (Hg.), Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Ausstellungskatalog Saarland-Museum Saarbrücken, München: Prestel 1993, S. 11-22.

D'Amico, Fabrizio, „Morandis Arbeiten auf Papier", in: o.A. (Hg.), Giorgio Morandi: 1890-1964 – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen, Tübingen: DuMont 1989, S. 54-60.

Dittmann, Lorenz, „Morandi und Cézanne", in: Franz Armin Morat (Hg.), Giorgio Morandi: Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, 2. Aufl., Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, München: Thiemig 1981, S. 31-49.

Fenzi, Lisa, (UN)SICHTBARKEIT – Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Giorgio Morandi: Zur Kunstauffassung. Bildbeschreibungen und Bildanalysen, Dissertation, Humboldt-Universität Berlin: 2015.

Kimmelman, Michael, „Looking long and hard at Morandi", http://www.nytimes.com/2004/10/14/arts/design/looking-long-and-hard-at-morandi.html?mcubz=3 vom 07.09.2017.

Semff, Michael, „Giorgio Morandi: paesaggio", in: Dieter Schwarz (Hg.), Lehmbruck, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi: Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur, Düsseldorf: Richter 1997, S. 179-199.

Winter, Gundolf, „Giorgio Morandi: Stilleben, o.J. [um 1960]", in: Norbert Kunisch (Hg.), Erläuterungen zur Modernen Kunst: 60 Texte von Max Imdahl und seinen Freunden, Bochum: Kunstsammlungen d. Ruhr-Univ. Bochum 1990, S. 163-168.

## Klimakapseln I Carolin Ayasse

Borries, Friedrich von, *Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe*, Berlin: Suhrkamp 2010.

Buckminster Fuller, Richard, *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*, hg. v. Joachim Krausse, Hamburg: Rowohlt 1973.

Callebaut, Vincent, „Lilypad", http://vincent.callebaut.org/object/080523_lilypad/lilypad/projects vom 9.7.2017.

CO2Online, „Die wichtigsten Klimagipfel seit 1992", http://www.co2online.de/klima-schuetzen/klimagipfel/die-wichtigsten-klimagipfel-seit-1992/ vom 17.6.2017.

Dickel, Sascha, „Irritierende Objekte. Wie Zukunft prototypisch erschlossen wird", in: *Behemoth. A Journal on Civilisation*, 10. Jg, Bd. 1, 2017, S. 171-190.

Feuerstein, Günther, „Zelle und Kapsel", http://www.vaerst.net/archiv/feuerstein.html vom 2.7.2017.

Flechtheim, Ossip K., „Warum Futurologie?", in: Jakob Lehmann u. Hermann Glaser (Hg.), *Mosaik. Texte zum Verständnis unserer Zeit, ihrer Gestalten und Probleme*, Frankfurt am Main, Berlin u. München: Moritz Diesterweg Verlag 1970, S. 5-16.

Fletcher, Mark, *Inseln. Zeitgenössische Architektur am Wasser*, Potsdam: H. F. Ullmann 2009.

Germanwatch (Hg.), *Globaler Klimawandel: Ursachen, Folgen, Handlungsmöglichkeiten*, 2. Auflage, Bonn u. Berlin: Germanwatch 2008.

Heibach, Christiane, „Von der Land Art zur Klimakapsel. Ökologische Utopien in der Medienkunst", in: *kunsttexte.de,* Nr. 3, 2016, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8143/heibach.pdf?sequence=1&isAllowed=y vom 26.6.2017.

Horn, Eva, *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlage 2014.

Hütter, Verena, „Die Zukunft ist eine Blase – die Hamburger Ausstellung ‚Klimakapseln'", http://www.goethe.de/ges/umw/prj/kuk/the/arc/de6287084.htm vom 26.6.2017.

Kiefer, Theresa, „Kapsel, Röhre und Co. Leben auf begrenztem Raum", in: *Wie leben? Zukunftsbilder von Malewitsch bis Fujimoto*, Ausstellungskatalog Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, Köln: Wienand 2015, S. 116-125.

Kulturstiftung des Bundes, „Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe. Ausstellung in Hamburg", http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/kultur_der_nachhaltigkeit/archiv/klimakapseln.html vom 26.6.2017.

Koselleck, Reinhart, „Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit", in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1989, S. 17-37.

Krausse, Joachim, „Designstrategie am Werk. Eine Einführung in die Planungs- und Entwurfsarbeit von Buckminster Fuller", in: Richard Buckminster Fuller, *Bedienungsanleitung für das Raum-*

*schiff Erde und andere Schriften*, hg. v. Joachim Krausse, Hamburg: Rowohlt 1973, S. 130-180.

Mars One, „Roadmap", http://www.mars-one.com/mission/roadmap vom 9.7.2017.

Meadows, Dennis L. (Hg.), *Die Grenzen des Wachstums: Bericht des Club* of *Rome zur Lage der Menschheit,* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1972.

Orzessek, Arno, „Wohnen in der Zukunft", http://www.deutschlandfunk.de/wohnen-in-der-zukunft.691.de.html?dram:article_id=52559 vom 9.7.2017.

Otto, Frei, „Ausblick auf eine heitere Kulturlandschaft", in: *Daidalos,* Nr. 21, 1986, S. 84-90.

Schoof, Jakob, „‚Klimakapseln' in Hamburg", in: *Detail*, 15.7.2010, http://www.detail.de/artikel/klimakapseln-in-hamburg-556/ vom 26.6.2017.

Sloterdijk, Peter, *Plurale Sphärologie I. Blasen*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1998.

Sloterdijk, Peter, *Plurale Sphärologie III. Schäume*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2004.

Sobek, Werner, „R129", https://www.wernersobek.de/projekte/material-de/specials-de/r129/ vom 4.7.2017.

Stange, Rainer, „Das Klima ist ein Klima ist ein Klima", in: *Polar. Politik - Alltag – Theorie*, Nr. 6, 2009, http://www.polar-zeitschrift.de/polar_06.php?id=278#278 vom 11.6.2017.

Studio Orta, „Refuge Wear – Habitent", https://www.studio-orta.com/en/artwork/3/Refuge-Wear-Habitent vom 1.7.2017.

Todt, Sünje, „Science-Fiction zum Nachdenken", in: *Art. Das Kunstmagazin*, http://www.art-magazin.de/architektur/design/9724-rtkl-klimakapseln-hamburg-science-fiction-zum-nachdenken vom 11.6.2017.

Uerz Gereon, ÜberMorgen. Zukunftsvorstellungen als Elemente der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit, Paderborn u. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

UN Population Database, „Jährlicher Stand der Weltbevölkerung 1950-2100, http://pdwb.de/nd02.htm vom 7.7.2017.

# ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN

**Meike Eiberger I** absolvierte ein Bachelorstudium der Kunstgeschichte, Philosophie und Kulturpädagogik in Köln und Mönchengladbach und macht momentan ihren Ein-Fach-Master in Kunstgeschichte. Darüber hinaus unterstützt Sie den Lehrbereich Soziologie mit Schwerpunkt Geschlechterforschung an der Universität zu Köln als wissenschaftliche Hilfskraft. Ihre Bachelorarbeit schrieb sie über die Repräsentation weiblicher Habsburger am Beispiel der Maria von Burgund. Forschungsinteressen sind u.a.: Nordalpine Malerei und Grafik der Frühen Neuzeit, politische Ikonographie, sowie Themen an der Schnittstelle zu den Gender & Queer Studies.

**Mona Schubert I** studiert im Master Kunstgeschichte und nimmt am Research-Master-Programm der a.r.t.e.s Graduate School der Universität zu Köln teil. Seit 2013 arbeitet sie als wissenschaftliche Hilfskraft bei Prof. Dr. Herta Wolf am Schwerpunkt „Geschichte und Theorie der Fotografie" des Kunsthistorischen Instituts. Ihre Forschungsinteressen umfassen die Fotografie des 19. Jahrhunderts, fotografische Reisepublikationen, Bild-Text-Bezüge und fotografische Ausstellungen. Ihr Bachelorstudium der Kunstgeschichte und Deutschen Sprache und Literatur in Köln und Budapest schloss sie im Jahr 2015 ab mit einer Arbeit über Charles Marvilles Rhein-Ansichten in Louis Désiré Blanquart-Evrards fotografischem Album Les Bords du Rhin (1853).

**Katharina Müller I** studierte Kunstgeschichte und Geschichte an den Universitäten Köln und Bologna. In ihrer Bachelorarbeit beschäftigte sie sich mit der Inszenierung von historistischer Sakralarchitektur in Köln. Als Stipendiatin der Universität Basel schreibt sie ihre Masterarbeit nun über zeitgenössische Schweizer Architektur. Sie nimmt am Research Master-Programm der a.r.t.e.s. Graduateschool for the Humanities Cologne teil. Dort war sie die Sprecherin der Research-Masterklasse von 2016. Als Tutorin, im Projekt SUM und durch Praktika an Museen konnte sie bereits praktische Erfahrungen sammeln, die ihr sicherlich hilfreich sein werden für die Mitarbeit im Organisationskomitee des 95. Kunsthistorischen Studierendenkongresses 2018 in Köln

**Charlotte Püttmann I** studiert Kunstgeschichte im Master und ist als wissenschaftliche Hilfskraft am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln in der Abteilung Architekturgeschichte tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Erinnerungskultur, Archivfiktion sowie Denkmalschutz und Bildwissenschaft. Ihr Bachelorstudium der Kunstgeschichte sowie der Deutschen Sprache und Literatur hat sie mit einer kunstgeschichtlichen Arbeit über den Park der Villa Hammerschmidt in Bonn abgeschlossen.

**Melanie Franke I** studiert Kunstgeschichte im Master mit den Schwerpunkten Moderne und zeitgenössische Kunst sowie Kunstmarkt, Archivwissenschaft und Fotografie. Das Bachelorstudium absolvierte sie an der Universität zu Köln in der Fächerkombination Romanistik-Französisch und Kunstgeschichte. Ihre Abschlussarbeit über Thomas Struths Inszenierung öffentlicher Räume und Architekturen führte sie im Rahmen des Masterworkshops zu einer weiteren Auseinandersetzung mit dem Fotografen. Neben dem Studium ist sie als wissenschaftliche Hilfskraft im UAA – Ungers Archiv für Architekturwissenschaft tätig.

**Martin Weyand I** studierte Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften an der Universität Konstanz. Seinen Bachelor of Arts schloss er mit einer Arbeit über Giorgio Morandis Stillleben ab. Seit 2016 studiert er an der Universität zu Köln Kunstgeschichte im Master. Seine Schwerpunkte liegen auf moderner und zeitgenössischer Kunst, insbesondere Malerei und Fotografie.

**Sabine Rademacher I** studiert momentan im Masterstudiengang Kunstgeschichte. Zuvor absolvierte sie ein Bachelorstudium in Kunstgeschichte und Archäologie an der Universität zu Köln. Ihre Bachelorarbeit unter dem Titel *Die Weite der Straße – die Enge des Raumes. Eine Überführung von ‚Außenkunstwerken' in den musealen Kontext am Beispiel der Einzelausstellung ‚Pierre Huyghe' im Museum Ludwig 2014* bewog sie dazu, sich im Masterworkshop erneut mit dem Installationskünstler auseinanderzusetzen. Am Studientag hielt sie den Vortrag „Zerfall und Konservierung. Inszenierungen von Natur in der Werken Pierre Huyghes und Damien Hirsts". Neben ihrem Masterstudium arbeitet Sabine Rademacher im Rahmen des Projekts der kunst:dialoge als Kunstvermittlerin im Museum Ludwig. Ihre Interessensschwerpunkte liegen in der Moderne und der Gegenwartskunst sowie der Kunst im öffentlichen Raum, wie etwa Land- oder Streetart.

**Carolin Ayasse I** ist Masterstudentin der Kunstgeschichte und absolvierte bereits ihr Bachelorstudium (Kunstgeschichte und Geschichte) an der Universität zu Köln. Ihre Bachelorarbeit mit dem Titel *Das Baumhaus als Heterotopie. Eine Analyse anhand von vier Beispielen* bewog sie dazu, sich im Rahmen des Masterworkshops mit einem weiteren Thema außerhalb des architekturhistorischen Kanons zu beschäftigen. Sie interessiert sich darüber hinaus für die museologische Arbeit und ist derzeit als studentische Hilfskraft im Max Ernst Museum Brühl des LVR tätig.